Enrique Florescano

¿CÓMO SE HACE UN DIOS?

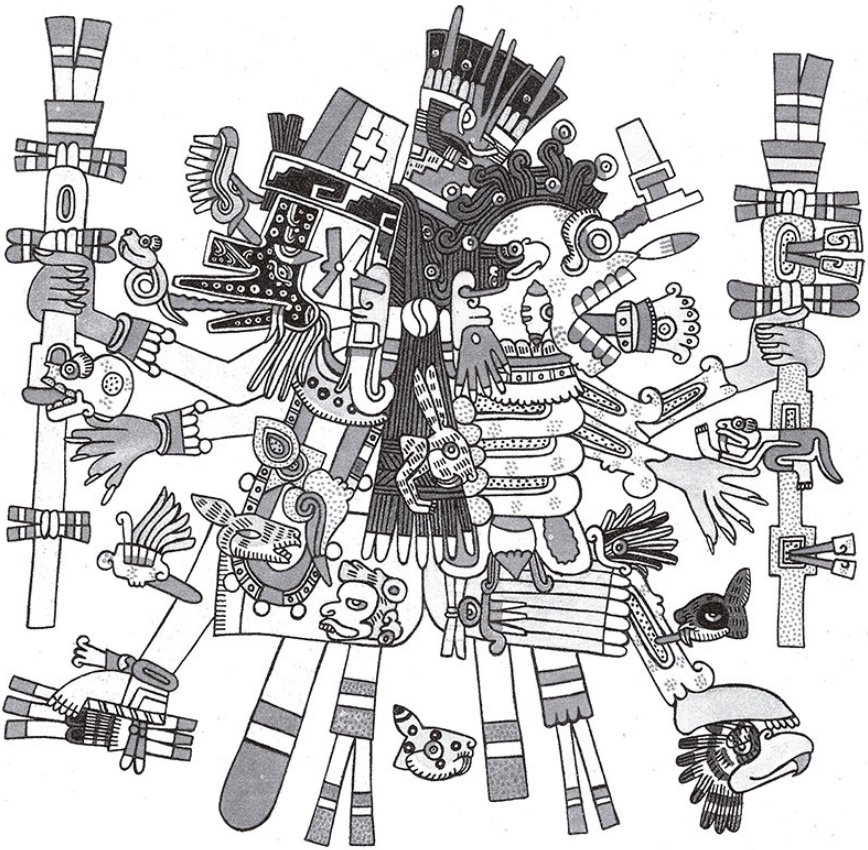
Creación y recreación de los dioses en Mesoamérica

taurus

Enrique Florescano

¿Cómo se hace un dios?

Creación y recreación de los dioses en Mesoamérica



"Lo que hizo que los dioses se acercaran a nuestro nivel
fue la naturaleza humana que había en ellos,
no el atisbo divino que hay en nosotros."

W. R. C. Guthrie

INTRODUCCIÓN

Éste es un libro anómalo entre los dedicados al estudio de los dioses, los cultos o las tradiciones religiosas de los pueblos que poblaron el territorio que hoy llamamos Mesoamérica, Amerindia o América indígena. Su autor no es experto en el dilatado campo de la arqueología y menos es un epigrafista, filólogo o un investigador calificado en la historia del arte, tres ramas del conocimiento que experimentaron un avance espectacular en los últimos 30 años. Este libro se nutre de todas esas disciplinas pero las encajona en lo que llamamos ensayo histórico. Entiendo por tal un escrito que no se apega a un método definido de análisis o a una teoría determinada porque en el intento de comprender cómo fueron hechos o recreados los dioses, preferí incluir la contribución de distintas disciplinas para adentrarme en un fenómeno tan complejo como la religión, los dioses y sus cultos.

El ensayo está dividido en cuatro partes. La primera trata el tema universal de las cosmogonías, en este caso la concepción mesoamericana que daba cuenta del origen del cosmos y partía su estructura en tres pisos verticales (inframundo, tierra y región celeste), los cuales confluían en un centro vinculado a los cuatro puntos cardinales. Este centro unificador era el ombligo del universo, el espacio habitado por los seres humanos y el punto hacia donde se volcaban las fuerzas que le daban vida a la máquina universal. La presentación de seis cosmogonías procedentes de pueblos diferentes: olmeca (1500-300 a.C.); maya (200 a.C.-690 d.C.); Jaltepetongo —mix-

teco— (800 d.C.); mixteca (siglos XIII-XIV d.C.); nahua (mediados del siglo XV), y mexica (siglo XVI), concluye con una sorpresa: muestra que del año 1500 a.C. hasta 1521 d.C., en el transcurso de tres milenios estos pueblos mesoamericanos, independientemente de su pertenencia a culturas diferentes, pensaron una misma idea de la estructura del cosmos, fundada en la primera creación de éste. A partir de esta matriz única definieron la división cuatripartita del cosmos, sus pisos horizontales, la jerarquía de sus planos y dioses, y el lugar que le correspondía a las criaturas humanas.

El hecho de que esta creación inicial del universo fuera adoptada por la mayoría de los pueblos mesoamericanos señala que en su pensamiento prevalecía una concepción común de la creación del cosmos, repetida a lo largo de siglos, que el método histórico y comparativo puede intentar explicar. Ésta es una posibilidad que se apoya en los estudios del llamado "núcleo duro", en el análisis de las permanencias del pensamiento mesoamericano que, aun cuando mantienen y prolongan su núcleo esencial, también se transforman con el tiempo y las circunstancias históricas.[1] Los basamentos del "núcleo duro" se pueden encontrar en los estudios fundadores de Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Alfred B. Lord, Eric A. Havelock, Jan Vansina y otros autores que cito adelante.

El eslabón que une la primera parte con la segunda es la desaparición en ésta última de los dioses creadores impalpables, los poderosos fundadores de las cosmogonías que dieron origen al universo. En esta segunda parte los protagonistas son los dioses relacionados directamente con el mundo de los seres humanos: el dios del maíz y el dios del viento. En las teogonías que tratan el origen de los dioses, el dios del

maíz, del viento y otros más se presentan como descendientes, enviados o emisarios de los dioses creadores primigenios, pero son palpables, su figura es antropomórfica y sus acciones favorecen la vida en la tierra o se enfrentan a las fuerzas destructivas que contravienen esos valores.

En esta parte me concentro en los dioses olmecas y mayas del maíz, y en el dios del viento, llamado 9 Ik entre los mayas, 9 Viento entre los mixtecos y Ehécatl o Ehécatl Quetzalcóatl entre los nahuas. Estos dioses tienen una biografía semejante a la de los seres humanos: nacen, realizan actos o hazañas memorables y a veces mueren. Pero a diferencia de los humanos el dios del maíz resucita y, en lugar de seguir el ciclo natural de vida de los humanos, su historia es una reproducción exacta del ciclo de siembra, cultivo, nacimiento de la planta y cosecha del grano. Se trata de una historia relatada en todas sus fases por medios gráficos, narrada en imágenes inolvidables en vasijas, cerámica polícroma, jade, madera, hueso, pintura mural, telas, etcétera. Es una historia también contada en diversos mitos, cantos, ritos y narraciones que constituyen el núcleo duro de los llamados mitos del maíz, como los que se narran en el *Popol Vuh* de los k'iche' o en la "Leyenda de los Soles" de los nahuas, un relato multiplicado en los mitos y ritos actuales de los pueblos indígenas de México y Centroamérica.

Después de muchos años de buscar entender este tema,[2] hoy lo retomo con las luces que le otorgan los brillantes estudios de los arqueólogos, epigrafistas, lingüistas y estudiosos del arte que en las últimas décadas han esclarecido sus múltiples y cambiantes manifestaciones. El 9 Ik de los mayas, el 9 Viento mixteco o el Ehécatl-Quetzalcóatl nahua son, como el dios del maíz, númenes creadores y portadores de civi-

lización. A ellos se les atribuye el ordenamiento de la tierra, la creación de los seres humanos y las plantas cultivadas, el calendario y la formación y renovación cíclicas de la naturaleza, los astros y la vida terrena. Pero no son dioses universales, su culto se reduce a la etnia, el señorío o el reino del que son patronos, y su identidad está forjada por los atuendos impresos en su efigie. En sus representaciones en las pinturas, esculturas, ceremonias y ritos aparecen como delegados o sustitutos de los dioses, vestidos con las máscaras, adornos, pinturas e insignias de las entidades que representan, de tal modo que "se convierten en epifanías de los dioses, tornando lo inefable en asequible",[3] mediante el artificio de representar en efigie o en pintura la materialidad del dios.

El final de este apartado y toda la tercera parte se desarrolla bajo la gran transformación que provoca la caída de los reinos del periodo Clásico y el nacimiento de nuevas entidades políticas, sociales, religiosas y culturales. Es el tiempo que los arqueólogos llaman Epiclásico (700-900 d.C.) y Posclásico (1000-1521). Las continuas migraciones que recorren estos tiempos; las invasiones y conquistas de territorios, reinos y señoríos; la irrupción de nuevas rutas comerciales; el nacimiento de otras fuerzas militares, todo ello conlleva una continua transformación de los dioses, cuyas imágenes, cultos y ritos aparecen vinculados con la guerra, la conquista y el sacrificio de los vencidos. Los antiguos dioses tutelares no desaparecen pero su identidad se mezcla con la de los dioses de los migrantes, invasores y conquistadores. Estos pueblos, a su vez, cuando resultan vencedores, imponen a los subyugados sus propias deidades y las elevan a lo más alto del antiguo panteón.

Los dioses no sólo cambian, se multiplican y se hibridan con viejos y nuevos cultos. El ejemplo paradigmático de estas transformaciones lo presenta el caso del personaje llamado Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, cuyo derrotero histórico se oscurece cuando se mezcla con el dios y el sacerdote del mismo nombre, y cuando a estos sincretismos se suman los simbolismos de la antigua Serpiente Emplumada (una deidad de la fertilidad), o con las innumerables representaciones de Ehécatl, el dios del viento.

El capítulo IV de la Tercera Parte resultó el más sorpresivo. Compara la estructura temática y los contenidos del mito del dios del maíz de la época Clásica con los mitos indígenas del maíz de los siglos XIX y XX (popolocas, huastecos, ch'orti' y nahuas). Muestra que éstos últimos comparten el eje vertebrador que guía las representaciones del dios del maíz de la época Clásica. Es decir, el eje ordenador de ambos relatos es la caída de la primera semilla en el inframundo (el interior de la tierra), su muerte posterior y su renacimiento triunfal en la superficie. En ambos casos es un relato compuesto por los principales episodios de la siembra, la germinación del grano en el interior de la Tierra y el brote de la planta convertida en alimento precioso de los seres humanos. Quiero decir que los relatos contemporáneos del mito del maíz narran la misma antiquísima historia pero con otros personajes: transmiten, paso a paso, el ciclo biológico de la planta que el poema náhuatl describe como "nuestro sustento": el maíz, *Tonacáyotl*, "nuestra vida, nuestro ser". Ambos relatos tienen el mismo sustento agrícola y ambos son un traslado fiel del proceso biológico que llevó a los primeros campesinos a descubrir las fases cruciales del cultivo del maíz. De ahí su "larga duración" como diría Fernand Braudel,[4] su travesía sin cambios

fuertes a lo largo de los siglos. Se trata de sociedades campesinas dotadas de una "sapiencia particular [que las incita] a resistir desesperadamente a toda modificación de su estructura fundamental".[5]

En estas sociedades la función de la memoria es la transmisión de mensajes orales que aseguren su sobrevivencia. La oralidad es el instrumento idóneo para darle continuidad a su cultura y su objetivo último es reproducir la sustancia de la memoria sobre la que está anclado el conjunto social.[6] El mensaje oral se conjuga y enriquece con el rito, que acumula en sus formas de representación todos los otros mensajes: oral, ritual, musical, escenográfico, individual y colectivo. El rito, como lo ha mostrado un estudio excelente, unifica la cosmogonía con la cosmografía y los relatos sobre el origen de los seres humanos, el maíz y la comunidad.[7] Es una suerte de panal que reúne a todas las abejas que trabajan por mantener unidos los lazos de la comunidad en periodos estrictamente marcados por su calendario estacional y ritual. Quizá lo fascinante y extraordinario de estos dos modos de contar las hazañas y peripecias del dios del maíz es que ambos, tanto el relato clásico narrado en imágenes y en las letras del *Popol Vuh*, como el relato de los sobrevivientes actuales de Amerindia, tienen como sujeto único y actor principal a la planta del maíz transformada en dios. Ningún otro tema, drama o héroe de la antigüedad prehispánica recibió esos altos honores ni fue objeto de una recordación tan intensa como polisémica, narrada con tal variedad de acentos y tonalidades que cada relato y el conjunto de ellos componen una sinfonía polifónica que transmite el mismo mensaje.

Así que este libro resume un largo viaje, un tránsito desde las primeras cosmogonías y mitos hasta los relatos de los ac-

tuales indígenas de Amerindia que cantan, narran, pintan y danzan los antiguos ritos (mitote) que celebraban el nacimiento del cosmos y el origen de la planta maravillosa que año con año derrama los granos que nutren a los seres humanos.

Julio, 2015

---

[1] Alfredo López Austin, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", Félix Báez-Jorge y Johanna Broda (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE-Conaculta, 2001, pp. 47-65; del mismo autor, *Los mitos del tlacuache*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990, pp. 416-419.

[2] Enrique Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, México, FCE, 1993.

[3] Erik Velásquez García, "Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas según las fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas", en Andrés Ciudad Ruíz, Ma. J. Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cueva (eds.), *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público,* Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas/UNAM, 2010, p. 209.

[4] Fernand Braudel, "La larga duración", *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza, 1970, pp. 60-106.

[5] Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI Editores, 1979, pp. 32-33. "Esas sociedades están en la temporalidad como todas las otras, y a igual título que ellas, pero, a diferencia de lo que ocurre entre nosotros, se niegan a la historia, y se esfuerzan por esterilizar en su seno todo lo que podría constituir el esbozo de un devenir histórico", *ibid.*, pp. 302-303.

[6] Jan Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison, The University of Wisconsin, 1985, capítulo IV, pp. 114-123; capítulo VI, pp. 147-150, 160-161 y 199-201.

[7] Véase el excelente estudio de Margarita Valdovinos Alba, "Les Chants du *mitote* Náyeri. Une practique discursive au sein de l´action rituelle", tesis de doctorado, Université de Paris X-Nanterre, 2008.

RECONOCIMIENTOS

Este libro debe su mayor y más rica información a los expertos, colegas y amigos que bondadosamente me transmitieron sus conocimientos y noticias acerca de la milenaria historia del dios del maíz y de la formación de la antigua Mesoamérica. Entre ellos reconozco especialmente mi deuda con Ruud van Akkeren, Marisa Álvarez Icaza, Geney Beltrán Félix, Guillermo Bernal Romero, Elizabeth Hill Boone, José Joaquín Blanco, Edwin Braakhuis, Johanna Broda, Michael Coe, Oswaldo Chinchilla Mazariegos, Pablo Escalante Gonzalbo, Ana García Barrios, Ángel García Cook, Antonio García de León, Manuel A. Hermann Lejarazu, Elizabeth Jiménez García, Rodrigo Martínez Baracs, Martha Ilia Nájera Coronado, Sergio Pérez Cortés, John Pohl, Patricia Plunket Nagoda, María Amparo Robles Salmerón, William Saturno, Karl Taube, Gabriela Uruñuela Ladrón de Guevara, Margarita Valdovinos Alba, Rogelio Valencia Rivera y Erik Velásquez García. En su transcripción y proceso de producción trabajaron Azhalea Soraya Bello Baños, Juan María Jáuregui Navarro, Karina Monserrath Pérez Ramos, Verónica Ramos Pérez, Teocalli Salazar González y Bárbara Santana Rocha. A todos ellos les expreso mi gratitud y reconocimiento.

PRIMERA PARTE

COSMOGONÍAS

I. Cosmogonía olmeca

Periodo Formativo Medio

(1200-600 a.C.)

En esta época aparece en el corazón de la región olmeca, al sur de Veracruz y norte de Tabasco, lo que los arqueólogos llaman "centro ceremonial": un área bien demarcada en el territorio, integrada por palacios, templos, canchas para el rito del juego de pelota, esculturas monumentales, estelas, objetos ceremoniales, etcétera. Estos testimonios, así como el medio natural que les rodeaba, se pensaban imbuidos de fuerzas vitales interconectadas, que actuaban sobre el medio natural y humano, una concepción peculiar de las prácticas chamánicas.[1] Los olmecas consideraban que el cosmos estaba dividido en tres niveles: cielo, tierra e inframundo, y horizontalmente figuraban ese espacio como un cuadrado cuyas puntas estaban orientadas hacia los cuatro rumbos cardinales y en cuyo centro se levantaba un eje cósmico, un *axis mundi*, bajo la forma de un gran árbol o de una montaña. En esta imagen perdurable y geométricamente perfecta cada uno de los puntos del cuadrante estaba probablemente asociado a un color particular. En el eje cósmico confluían todas las fuerzas acumuladas en los planos horizontal y vertical del mundo (fig. 1). Este diagrama cósmico fue una concepción compartida por todas las culturas de Amerindia y aún perdura entre sus sobrevivientes contemporáneos.[2]

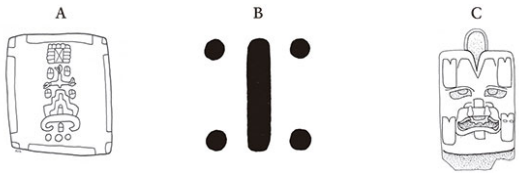


FIGURA 1. A) Cosmograma primordial olmeca. En esta pequeña placa procedente del estado de Guerrero, el genio olmeca sintetizó una cosmovisión que se propagó por el mundo mesoamericano. En los bordes se observan las cuatro direcciones y las cuatro esquinas del cosmos. En la parte baja de la figura se ve la Primera Montaña coronada por un árbol cósmico (una planta de maíz), con cuatro granos de la

misma planta a los lados. Los cuatro granos simbolizan las cuatro direcciones o rumbos del cosmos; la planta de maíz hace la quinta, el *axis mundi*, el centro del que brota el árbol cósmico. Dibujo basado en Schele "The Olmec…", fig. 11 a. B) La barra y los cuatro puntos direccionales olmecas. C) Dios olmeca del maíz con barra en la boca y cuatro semillas o mazorcas de maíz en los extremos. Figuras tomadas de Taube y Saturno, "Los murales de San Bartolo…", figura 7 a y b.

Los diferentes pisos y regiones de este cosmos estaban regidos por oposiciones duales y por relaciones que comunicaban unos niveles y regiones con otros, cada uno dotado de fuerzas y cualidades propias en interacción constante. En esta cosmología el mito y los entes sobrenaturales estaban unidos con los fenómenos naturales. Según este pensamiento el cosmos olmeca surgió de las aguas primordiales, donde flotaba una suerte de cocodrilo, el llamado "Dragón olmeca",[3] que los dioses creadores partieron por la mitad, dividiéndolo en dos partes: la superior formó el cielo y la inferior la superficie terrestre (fig. 2).

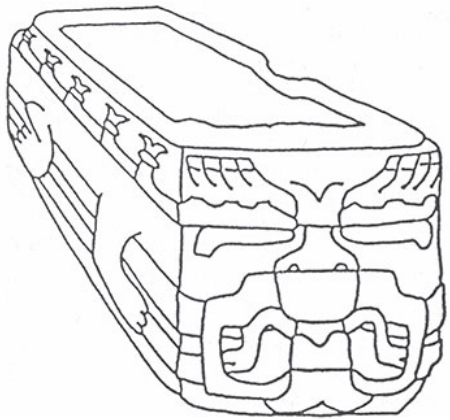


FIGURA 2. Monumento 6 de La Venta que representa al dragón terrestre. Foto tomada de Reilly, "Art, Ritual…", p. 35, fig. 12.

David Joralemon advirtió que la representación del "Dragón olmeca" está compuesta por partes de seres humanos y de diversos animales; tiene patas, sus manos se hibridan con la garra del felino y el ala del pájaro. La gran boca de esta criatura es un portal entre la parte natural y la sobrenatural del cosmos, una puerta que se abre en el área terrestre y permite viajar al inframundo, del mismo modo que las cuevas de la tierra llevan a las profundidades del piso inferior.

El espacio celeste es el mundo de los astros, el viento, el relámpago y la lluvia, los elementos que hacen germinar la vida en la Tierra. Para los mesoamericanos este espacio estaba estrechamente vinculado con el inframundo, constituía una dualidad, una relación entre fuerzas cuya oposición y complementariedad eran esenciales para el orden cósmico. Esta parte del cosmos también se representaba por seres de naturaleza híbrida, tales como el "Dragón olmeca del cielo" (fig. 3).

FIGURA 3. "El Dragón olmeca del cielo" en el monumento 5 de Chalcatzingo. Foto tomada de Reilly, "Art, Ritual...", p. 36, fig. 19.

En esta figura fantástica sobresale el símbolo de la cruz en su lomo, que representa el espacio celeste y que suele acompañar a los gobernantes, junto al "dragón" terrestre, para significar su dominio de los espacios fundamentales.[4] Los olmecas fueron políticos consumados y los primeros en "desarrollar un lenguaje simbólico refinado para comunicar su visión del cosmos".[5] En el centro ceremonial de La Venta (1000-600 a.C.) plasmaron una visión perdurable del origen del cosmos y su conformación cuatripartita unida por el eje cósmico del centro. La alta pirámide que se eleva en el centro ceremonial es una réplica de la primera montaña que surgió de las aguas primordiales el día inaugural del cosmos. Esta colina, que los mayas llamaron *Yax Hal Witz*, Primera Montaña Verdadera, y los nahuas *Tonacatépetl*, el Cerro de los Mantenimientos, fue el símbolo del surgimiento de la Tierra y de la creación de sus tres niveles (inframundo, superficie terrestre y espacio celeste) (fig. 4).

La cosmogonía narra cómo el caos inicial fue suprimido por el surgimiento de un cosmos ordenado que tuvo sus inicios al

efectuarse la separación entre el cielo y la tierra, y concluyó con la creación de diversas partes con entidad propia pero interrelacionadas entre sí. Al igual que las cosmogonías de otras culturas antiguas, las mesoamericanas estuvieron dominadas al principio por la violencia incontrolable del caos y por el choque catastrófico de sus partes. Este periodo caótico concluyó con la aparición de los dioses creadores y la organización del mundo en tres niveles verticales y cuatro regiones orientadas a los rumbos cardinales, centradas por el árbol cósmico.[6] Entre los olmecas no encontramos este relato escrito en glifos, pero quedó impreso en la geografía de sus centros ceremoniales. Esta obsesión por repetir el momento inicial del ordenamiento del cosmos se continuó en el Preclásico tardío (300 a.C.-250 d.C.), en sitios tales como Izapa (en el sur de Chiapas, junto a la frontera con Guatemala), en las estelas de Abaj Takalik (Guatemala),[7] y pervivió más adelante en todas las culturas que florecieron en Amerindia. La figura 5, que muestra el ordenamiento monumental del centro ceremonial de Izapa es, como en el caso de La Venta (fig. 4), una réplica en piedra del ordenamiento del cosmos y de los dioses que protegían sus diferentes ámbitos.

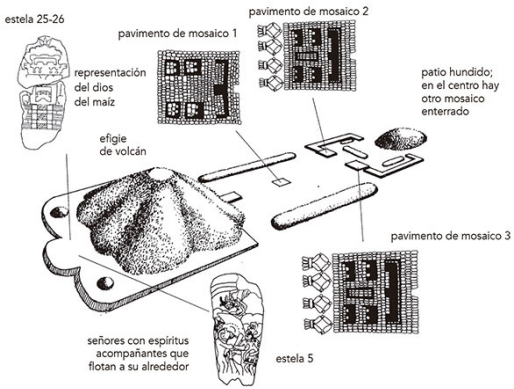


FIGURA 4. Vista de la parte norte de La Venta, donde destaca la pirámide central. A su izquierda se ve el lugar donde estaban sembradas las dos estelas con la efigie del dios del maíz, y la estela 5, con la escena donde se ve a un gobernante con el cetro de mando en la mano izquierda. A la derecha se ve el patio hundido y el área donde se depositaron las grandes ofrendas de piedra verde, con la figura del dragón olmeca, hundidas en la tierra. Imagen tomada de Florescano, *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, p. 107, fig. III.14.

La cosmogonía olmeca tuvo su mejor representación en el dios olmeca del maíz porque a éste se le atribuyó la vida de los seres humanos, el ordenamiento del cosmos y el principio de la civilización (fig. 6). Alfonso Caso y Miguel Covarrubias postularon que los olmecas fueron quienes originaron la cultura madre mesoamericana en la famosa *Segunda Mesa Redonda Maya y Olmeca*, organizada en 1942 por la Sociedad Mexicana de Antropología.[8] En 1946 Covarrubias publicó su célebre composición iconográfica que mostró la raíz olmeca de los dioses mesoamericanos de la lluvia e, indirectamente, del maíz, pues la figura de éste aparece en la base de su iconografía (fig. 7).[9] Más tarde Michael D. Coe, Karl Taube y otros autores hicieron contribuciones decisivas que iluminaron la figura del dios olmeca del maíz y su diversa y extensa iconografía, como se verá en la segunda parte.

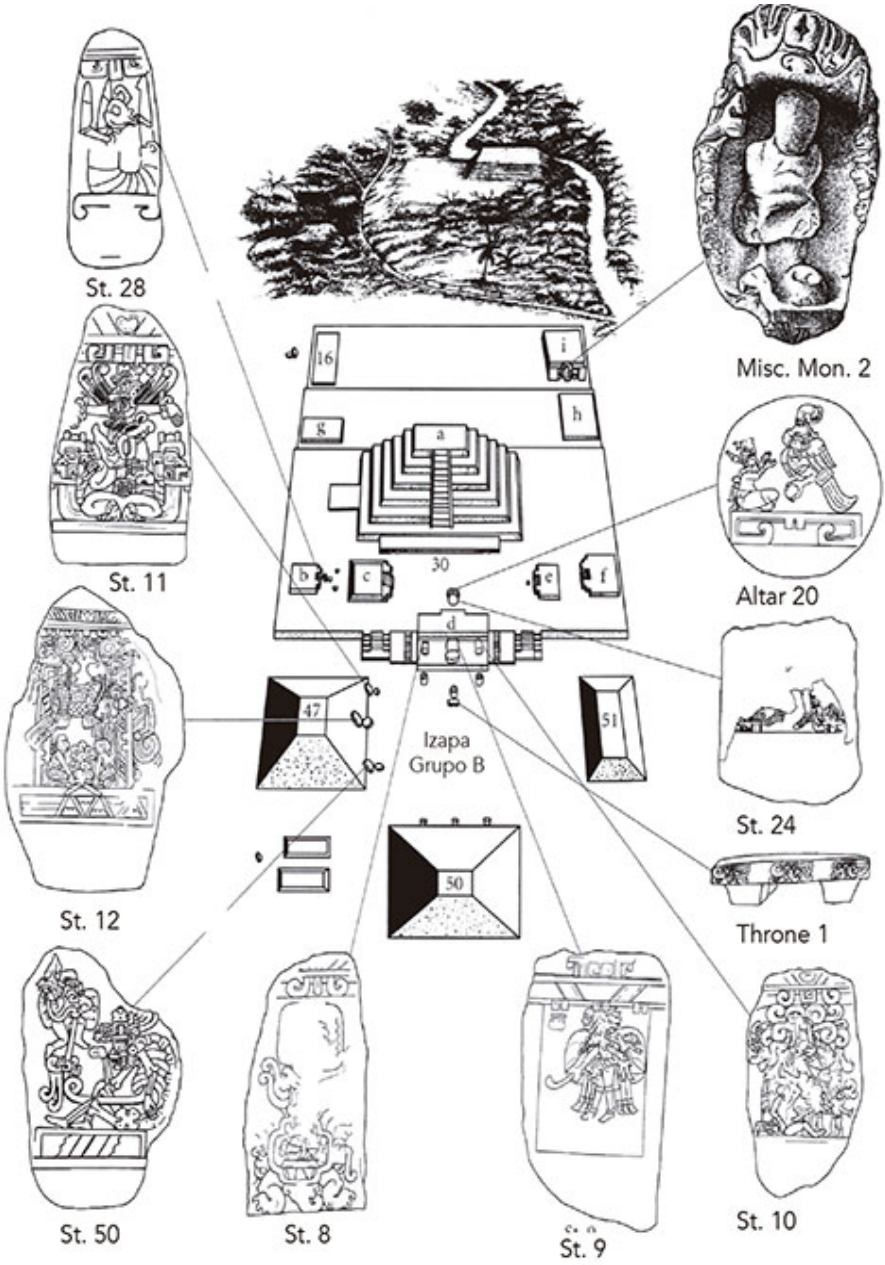


FIGURA 5. Esquema del Grupo B del centro ceremonial de Izapa, con sus principales monumentos y estelas, según Julia Guernsey. Foto tomada de Guernsey, *Ritual and Power…*, p. 38, fig. 2.27.

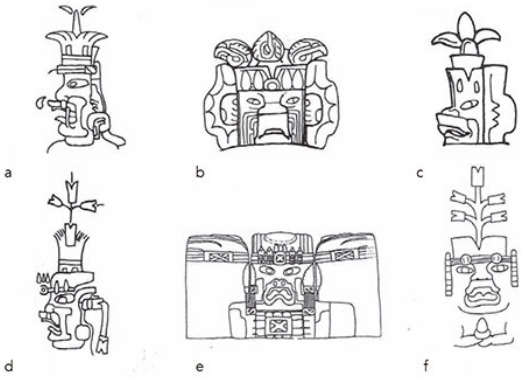


FIGURA 6. Representación del dios del maíz olmeca. Foto tomada de Taube y Saturno, "Los murales de San Bartolo…", p. 289, fig. 1 a-f.

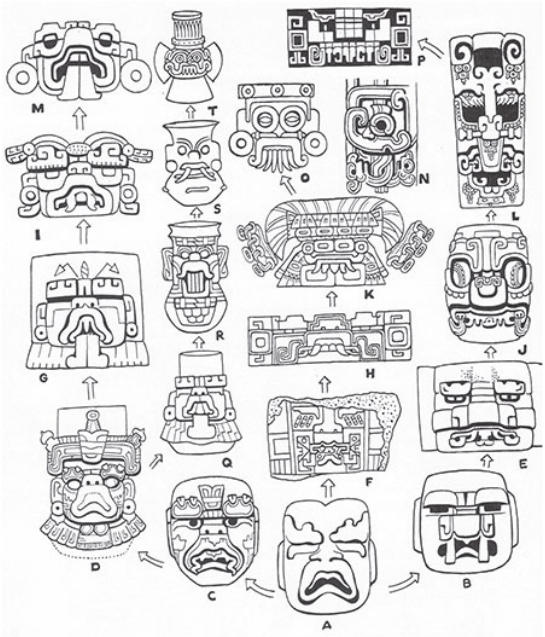


FIGURA 7. El famoso cuadro iconográfico de Covarrubias que muestra la evolución de los dioses de la lluvia (olmeca, maya huasteco, nahua y zapoteco). Foto tomada de Covarrubias, *Indian Art of Mexico…*, p. 62, fig. 22.

---

[1] F. Kent Reilly, "Art, Ritual, and Rulership in the Olmec World", J.Guthrie y Elizabeth P. Benson (eds.), *The Olmec World*, Princeton University Press, 1995, pp. 27-45.

[2] Véase Andrea Stone (ed.), *Heart of Creation. The Mesoamerican World and the Legacy of Linda Schele*, The University of Alabama Press, 2002; David Freidel, Joy Parker y Linda Schele, *Maya Cosmos. Three Thousand Years of the Shaman Path*, Harper Collins, 1993; Karen Bassie-Sweet, *Maya Sacred Geography and the Creator Deities*, The University of Oklahoma Press, 2008, capítulo IV "World view".

[3] Peter David Joralemon, "The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography", Henry B. Nicholson (ed.), *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*, Los Ángeles, University

of California, 1976, pp. 27-71.

[4] F. Kent Reilly, "Art, Ritual…", pp. 36-37.

[5] Linda Schele, "The Olmec Mountain …", J. Guthrie y Elizabeth P. Benson (eds.), *op. cit.*, pp. 105-117; R. A. Diehl y M. D. Coe, "Olmec Archaeology", *Ibid.*, pp. 294-296; y Christopher A. Pool, *Olmec Archaeology and Early Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 297.

[6] Yves Bonnefoy (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, 2 vols., París, Flammarion, 1981. Wendy Doniger tradujo y editó esta obra en inglés, en cuatro tomos, véase *Mythologies*.

[7] Julia Guernsey Kappelman, "Carved in Stone: The Cosmological Narratives of Late Preclassic Izapan-Style Monuments from the Pacific Slope", Andrea Stone (ed.), *op. cit.*, pp. 66-82; y de la misma autora, *Ritual and Power in Stone: The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art,* Austin, The University of Texas, 2006.

[8] Alfonso Caso, "Definición y extensión del complejo olmeca", en *Mayas y olmecas*. Segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América, México, UNAM, 1942, pp. 43-46. Miguel Covarrubias, "Origen y desarrollo del estilo artístico olmeca", *Ibid.*, pp. 46-49.

[9] Miguel Covarrubias, "El arte 'olmeca' o de La Venta", *Cuadernos Americanos*, vol. XXVIII, núm. 4, México, UNAM, 1946, pp. 153-179, lám. 4. Una valoración de las aportaciones de Caso y Covarrubias puede verse en John E. Clark, "Teogonía olmeca: perspectivas, problemas y propuestas", en M. T. Uriarte y R. B. González Lauck (eds.), *Olmeca. Balance y perspectivas*, t. I, México, UNAM/Conaculta, 2008, pp. 145-183.

II. Cosmogonía maya
(200 a.C.–690 d.C.)

Las espectaculares pinturas murales que William Saturno descubrió en el año 2001 en San Bartolo, en el Petén guatemalteco, mostraron la continuidad de la raíz olmeca en la cultura maya, y la difusión en esta región de mitos ancestrales sobre la creación del cosmos y el simbolismo del dios del maíz. Las bellas pinturas, fechadas cien años antes de la era actual, relatan tres episodios inaugurales que repetirán todos los mitos de creación mesoamericanos: la fundación del cosmos, el nacimiento de la planta o del dios del maíz y el principio de los reinos. El sorprendente hallazgo de San Bartolo reveló que hace dos mil años las ideas mayas acerca del origen del cosmos, la realeza y el carácter divino de los gobernantes estaban bien desarrolladas y se expresaban virtuosamente por medio de la pintura mural y los ritos.[1]

En escenas magnificadas por la calidad de las pinturas y los temas ahí representados, los murales muestran la presencia de cuatro dioses al lado de cuatro árboles (situados, como sabemos por los mitos de creación posteriores, en los cuatro rumbos cósmicos), participando con el dios del maíz, que representa el centro, en los ritos primordiales de creación del mundo. Como en el mito teotihuacano o de la creación del Quinto Sol, en San Bartolo los dioses propician el nacimiento del cosmos con el sacrificio de su propia sangre, que derraman de su pene y fertiliza la tierra (fig. 1). En otra pared los artistas mayas pintaron la ceremonia de celebración del dios del maíz y la coronación del *ajaw* que hace dos mil años guiaba los destinos de ese reino asentado en la selva (fig. 2).

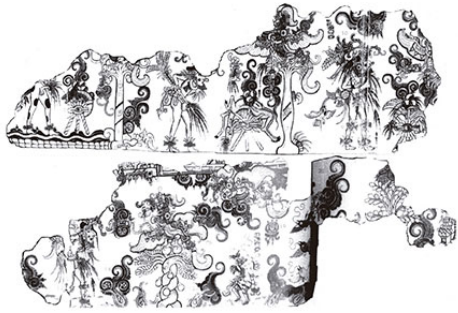


FIGURA 1. El prodigioso mural de San Bartolo muestra a cuatro personajes (identificados con Junajpú, uno de los Gemelos Divinos del *Popol Vuh*), haciendo el sacrificio de derramar sangre de su pene ante cuatro árboles cósmicos, que en los mitos mayas de creación aparecen plantados en las cuatro direcciones del cosmos. En cada uno de estos árboles se ve a una deidad en forma de ave posada en la copa, llamada Wucub' Kaqix. Dibujos de Heather Hurst. Imagen tomada de López Bruni (ed.), *Ciudades sagradas…*

FIGURA 2. Esta bella pintura narra una escena central en la mitología maya: la celebración del dios del maíz (tercera figura de izquierda a derecha), que aquí aparece rodeado por un cortejo de mujeres y servidores que le rinden homenaje. Como se advierte, el rostro del dios maya tiene rasgos olmecas y parece soplar con su boca una caracola. A la izquierda se ve la representación simbólica de una montaña de cuya parte inferior emerge el cuerpo de una serpiente emplumada que es la base que sostiene las ocho figuras aquí representadas. Dibujos de Heather Hurst. Imagen tomada de López Bruni (ed.), *Ciudades sagradas…*

En esas pinturas el ser antropomórfico que representa el numen del maíz muestra los clásicos rasgos del dios olmeca del maíz. También por primera vez estas pinturas dieron a conocer la presencia física de un ajaw del Preclásico portando sus títulos reales y recibiendo el máximo emblema del poder, la diadema real (fig. 3). En estas pinturas el mito maya de la creación es el acontecimiento inaugural del cosmos, el acto que ordena las relaciones entre sus diferentes partes, define los vínculos de los seres humanos con los dioses y la naturaleza, y establece los fundamentos de la vida civilizada.

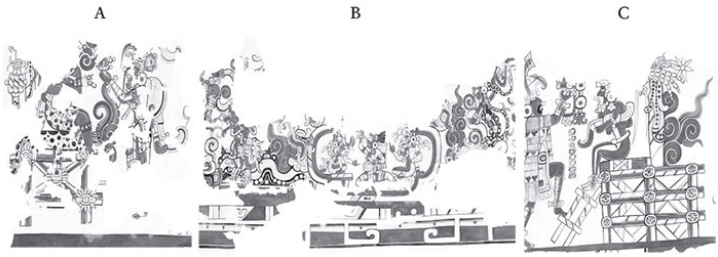


FIGURA 3. Además de los cuatro árboles situados en las esquinas del cosmos, los mayas figuraban un quinto árbol en el centro. En estas imágenes se ve un fragmento de ese quinto árbol. A) Sigue un andamio de madera cubierto con una piel de jaguar, donde aparece el dios maya del maíz que va a ser coronado. B) En la siguiente escena el dios del maíz se corona a sí mismo. En la escena que sigue el dios del maíz emerge de las aguas. En otra escena el dios del maíz baila y toca un caparazón de tortuga, rodeado por dos deidades. C) En la última escena un personaje vestido con traje suntuoso sube una escalera llevando en sus manos la diadema de los antiguos reyes mayas, que ofrece al ajaw sentado en la plataforma real. Es decir, la escena de la fundación del cosmos culmina con la coronación del *ajaw* maya. Dibujos de Heather Hurst. Véase la interpretación de William Saturno en López Bruni (ed.), *Ciudades sagradas…*, pp. 47-65.

Más tarde bajo el reinado del gran Pakal (n. 603-m. 683 d.C.) y de su hijo K'ihnich Kan Bahlam II, se revivió esta antigua cosmogonía cuando Pakal diseñó e hizo construir el magnífico edificio llamado por los arqueólogos "El Templo de las Inscripciones". Este monumento, conocido mundialmente por albergar la grandiosa tumba de Pakal, cambió el pasado y el futuro del reino de Palenque y del lugar donde se asentó, Lakamha', la capital, pues Pakal reescribió la historia del reino en el santuario superior que lo corona (fig. 4). Más aún, en la lápida que cubre su sarcófago mandó esculpir su efigie bajo la forma del dios del maíz, *Unen Kawiil*, renaciendo de las profundidades del inframundo. Es decir, deificó su cuerpo mortal al presentarse como una encarnación del eternamente joven dios del maíz (fig. 5 del capítulo II).[2] Pero como observa Guillermo Bernal, "más que un mero homenaje a su persona, el edificio simbolizó la restauración del señorío palencano, así como su llegada a una nueva época de auge político, económico, ceremonial y artístico".[3]

La reescritura de la historia es una tradición generalizada en los reinos antiguos y en los estados modernos. Lo singular de Palenque es que esta historia, que abarca 158 años, está escrita

en tres paneles con la serie de glifos más larga que se conoce, donde se narra la historia dinástica de los gobernantes anteriores y los ritos que los antepasados de Pakal dedicaron a los dioses protectores del reino, la famosa "Tríada de Palenque" (conocida bajo los nombres de Dios I, Dios II y Dios III).[4] Esta historia narra las terribles derrotas del pasado (especialmente la experimentada en 599, a manos de las fuerzas de Calakmul enlazadas con enemigos regionales). En estos años Lakamha' fue invadida por estas fuerzas que destruyeron sus templos y cometieron el sacrilegio de despojarla de las representaciones de sus dioses protectores. Pero a partir de la entronización de Pakal los glifos relatan el ascenso glorioso de Lakamha' hasta la muerte del ajaw más famoso de la historia maya.

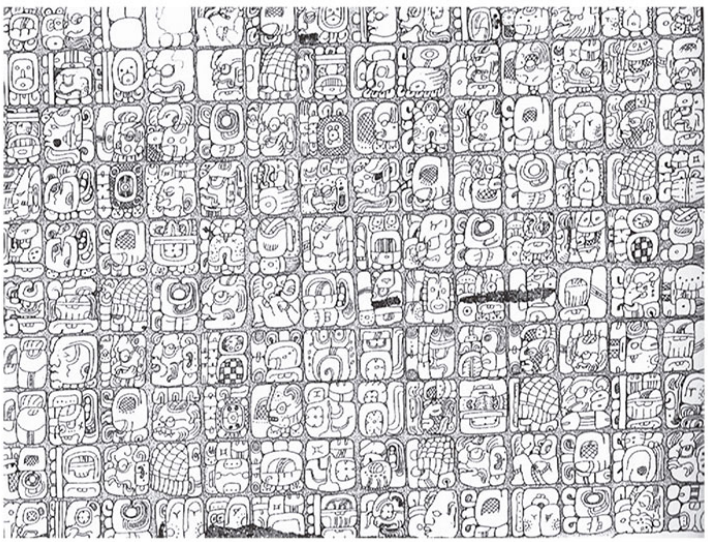


FIGURA 4. Tablero del Templo de las Inscripciones que recoge 158 años de ritos reales dedicados a los dioses, la historia mítica de Palenque y la vida de Pakal. Foto tomada de Stuart y Stuart, *Palenque…*, fig. 53.

Su hijo y heredero al trono, K'ihnich Kan Bahlam II, ascendió al cargo el 7 de enero de 684, cuando ya tenía 49 años. Gracias a la relación prolongada con su padre, a temprana edad se nutrió de los conocimientos políticos, militares y teológicos desarrollados por la élite del reino y con ese equipamiento cohesionó

las bases sociales y religiosas de Lakamha'. Como *K'uhul Ajaw*, "Divino señor" del reino, una de sus primeras tareas fue la construcción y consagración de tres templos en el espacio bautizado con el nombre de *Matwiil*, el lugar sagrado donde se levantó el llamado "Grupo de las Cruces": Templo de la Cruz, Templo de la Cruz Foliada y el Templo del Sol. Ése fue el lugar elegido para restaurar el culto a los dioses protectores del reino que había sido profanado por el enemigo, un sitio espléndido para alojarlos nuevamente. Para alcanzar esos fines construyó un entramado teológico aún más complejo que trataré de describir brevemente.

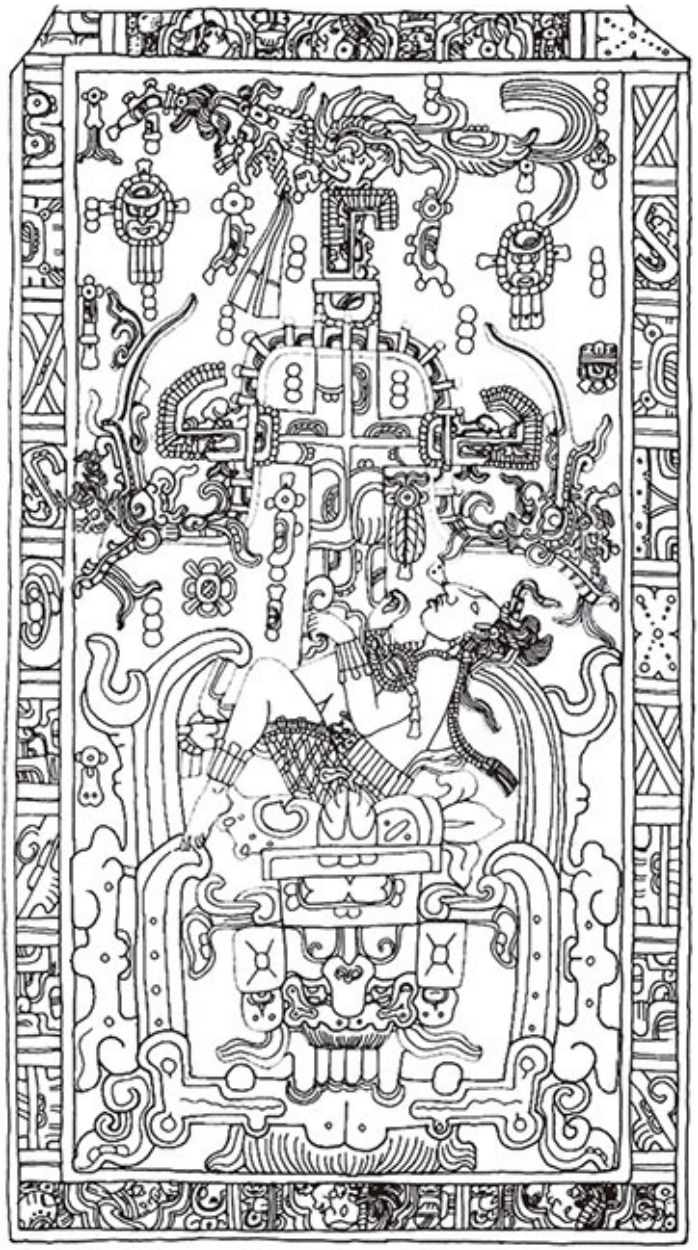


FIGURA 5. Lápida del sarcófago de K'inich Janaab Pakal. El gobernante aparece saliendo de las fauces del Dragón Celeste Nocturno, con el vestido y los adornos del dios del maíz. Es decir, se presenta resucitando, convertido en imagen de J'un Ixiim. Imagen tomada de Robertson, *The Sculpture…*, fig. 99.

El pensamiento teológico de los pueblos mesoamericanos creció paralelo a su concepción de la creación del cosmos y los

seres humanos. Sobre estas ideas milenarias acerca de las creaciones sobrenaturales y terrenas se apoyaron K'ihnich Kan Bahlam y sus sabios, pero les dieron un giro más profundo. Se trata de una interpretación de la creación del cosmos, los dioses y los seres humanos escrita en glifos y representada en imágenes esculpidas en los tres templos citados. Esos testimonios, que apenas se empezaron a descifrar razonablemente, contienen un intrincado relato grabado en los tableros del Templo de la Cruz. Ahí se nombra a un personaje mítico que algunos autores llaman *Ixiim Muwaan Mat* (Ave Muwaan-Mazorca de Maíz), quien se dice que nació poco antes del ordenamiento del mundo, que ocurrió el 8 de septiembre de 3114 a.C., según los autores que siguen el calendario juliano, o el 13 de agosto del mismo año, para quienes adoptan el gregoriano. Ambas dataciones corresponden a una fecha mítica del calendario maya: 4 Ajaw 8 Kumku. A la edad de ocho años, el 1º de marzo de 3112 a.C., este personaje celebró un rito masculino de iniciación. Luego el texto dice que el 3 de marzo de 3112 el Dios I descendió del cielo hasta tocar la tierra, donde se levantaría el Templo de la Cruz, en el espacio sagrado de Matwiil. Parece que este descenso obedeció a la intención de recoger una ofrenda que Ixiim Muwaan Mat había depositado ahí. El 10 de noviembre de 2360 a.C., es decir, 750 años después del acontecimiento anterior, "un aspecto generacionalmente renovado" o una representación diferente del Dios I, "el que tocó la tierra por primera vez el año 3112 a.C., bajó del cielo y tocó la tierra de Matwiil".[5]

En la bibliografía dedicada a este episodio sobresale la discusión sobre el personaje que nació antes de la creación fechada el 13 de agosto de 3114 a.C. (4 Ajaw 8 Kumku), a quien unos autores identifican con la madre o el padre de los dioses de la Tríada de Palenque. La interpretación más reciente propone que este personaje, Ixiim Muwaan Mat, una figura mítica, fue el

creador en la oscuridad "del Dios I". En el tablero del Templo de la Cruz se lee otra acción de Ixiim Muwaan Mat: su entronización o "anudamiento de la diadema señorial" como Sagrado Gobernante de Matwiil el 7 de septiembre de 2325 a.C., cuando tenía la dilatada edad de 795 años.[6] Según esta interpretación Ixiim Muwaan Mat es el Dios I inicial, el originador de la tríada, equivalente a Itzamnaaj, el dios supremo de los mayas de Palenque en la época Clásica. A él le sigue el Dios I ("segundo"), quien bajó a Matwiil el 10 de noviembre de 2360 a.C. Más tarde llegó al espacio sagrado de Matwiil el Dios III, el Sol Jaguar del inframundo, quien nace el 14 de noviembre del mismo año 2360 a.C.; y por último el Dios II, Unen- K'awill, "el Joven Bebé-K'awiil", quien nació el 28 de noviembre de 2360 a.C.[7] Estas interpretaciones y la presencia pronunciada del dios del maíz en el acto de la creación llevaron a David Stuart a decir que el progenitor de la Tríada era un ser asociado con el dios del maíz y no una mujer, como se había afirmado antes.[8] Como se advierte, el dios del maíz es considerado en este tiempo uno de los creadores del mundo, de los seres humanos y sus alimentos.

Según esta cosmogonía grabada en los templos de la Cruz, la Cruz Foliada y del Sol, los dioses protectores de Lakamha'-Palenque llegaron al territorio de Matwiil poco después de la creación del cosmos (3114 a.C.), entre el 10 y el 28 de noviembre del año 2360 a.C. Pero el acontecimiento principal que se narra en los textos y la iconografía de los tres templos es la creación de sus "casas" o templos, llamados *pib-naah*, "casa subterránea" o "baño de vapor", "temazcal", equivalente a la cueva mítica, el lugar del nacimiento o del origen.[9] Cada uno de estos templos, ubicados en el territorio sagrado de Matwiil, tenía su pib-naah en el recinto superior del santuario. Así, el Templo de la Cruz albergó a la deidad celeste suprema (Itzamnaaj), el de la Cruz Foliada al dios Unen-K'awiil, cuyo templo fue llamado "la

Casa de las Cañas Amarillas [maduras] del Maíz", o "Casa de las Cañas Preciosas", y el Templo del Sol fue la casa del Dios III, el Sol Jaguar del inframundo. O sea que los tres templos representaban los tres niveles del cosmos (cielo-tierra-inframundo), y la ubicación en ellos de los dioses era una representación de su jerarquía, en la que predominaba el Dios I, "la versión palencana del dios supremo celeste". Como se observa por estos pasajes, construir, mantener y sacralizar la casa de los dioses eran tareas imprescindibles para la creación de deidades en esta época. Por ello K'ihnich Kan Bahlam fue considerado un "sustentador de los dioses; literalmente como una madre de las deidades, que tiene el deber de alimentarles".[10]

Los templos de la tríada de dioses ocupan un lugar especial en el trazado urbano de Lakamha', pues están concentrados en el espacio sagrado de Matwiil, el hogar de los dioses protectores de la ciudad. Desde una perspectiva visual ocupan lo más alto del lugar sacro. Su santuario superior, junto con sus pórticos y grandes escalinatas fortalecía la omnipresencia y majestad de los dioses. La jerarquía espacial que señalaba la importancia de estos templos estaba diseñada para atraer la atención del espectador que circulaba por este campo sagrado. De este modo la arquitectura religiosa del Grupo de las Cruces enriquecía la arquitectura urbana y juntos enaltecían el poder político ahí asentado.[11]

Otro requisito indispensable en la creación de dioses era el ceremonial. Un momento decisivo de la creación de la Divina Tríada de Palenque fue la serie de ceremonias puestas en acto para albergar en un sitio especial la esencia y la imagen corporal de los dioses. Guillermo Bernal ha mostrado, en un análisis muy fino, que el primer acto para recibir a los dioses en su alojamiento final era la cocción de los incensarios donde se haría visible y permanente la esencia de los númenes. La cocción y

luego la terminación de estos incensarios, de los que se han encontrado restos abundantes en los tres templos, fueron objeto de ceremonias presididas por el ajaw del reino. El 20 de julio de 690 K'ihnich Kan Bahlam presidió esta ceremonia (el encendido del horno), y el 7 de enero de 692 realizó la ceremonia de consagración de los pib-naah en cada uno de los tres templos. Dice Bernal que en los tableros de esos templos se lee que "en la fecha 5 Eb' 5 K'ayab'", la deidad regente de cada uno de los templos se asentó en su incensario e hizo su entrada al pib-naah, recinto que "era 'su casa' y que comenzó a habitar".

Esto quiere decir que ese día los tres dioses "trasladaron su esencia-presencia desde sus respectivos hábitats del cosmos hacia esos habitáculos: [Dios I], desde el cielo; Unen-Kawiil, a partir de la tierra, y [Dios III], desde las profundidades del inframundo".[12] Esta forma de albergar a los dioses en su residencia definitiva, en un recinto especialmente construido para ellos, era quizá general en Amerindia. Refiriéndose a la creación del cosmos de los mixtecos de Oaxaca, el fraile Diego García narra que cuando los dioses creadores tuvieron a sus hijos Viento de 9 Culebras y Viento de 9 Cavernas, estos "acordaron hacer ofrenda, i sacrificio a los Dioses de sus Padres, para lo qual tomaron unos como incensarios, de barro con unas brasas, sobre las quales echaron cierta cantidad de Veleño molido [...] y esta fue la primera ofrenda que se hizo en el mundo".[13] Para recibir el favor de los dioses era imprescindible ejecutar con fidelidad los ritos, y el primero de ellos era disponer la ofrenda que atrajera la buena voluntad de los dioses.

La teología que se desarrolla en Lakamha'-Palenque registra la presencia de una fecha: 9 Ik, 9 Viento, vinculada con otra deidad creadora de gran significación en Amerindia: Ehécatl, el dios del viento, llamado 9 Viento por los mixtecos del Posclásico y Ehécatl-Quetzalcóatl por los mexicas. En el tablero de la

Cruz, K'ihnich Kan Bahlam hizo escribir que en la tierra sagrada de Matwiil donde se construyeron los tres templos, el personaje mítico que aparece como creador del cosmos y de los tres dioses protectores de Lakamha'-Palenque, Ixiim Muwaan Mat, se coronó en el día 9 Ik y que asimismo más tarde ese fue el día del nacimiento del Dios I (9 Ik 15 Keh), el dios más importante de la Tríada de Palenque.[14] En resumen, bajo esa fecha emblemática se registran los siguientes acontecimientos en Palenque:

- 9 Ik' 5 Mol: entronización de Ixiim Muwaan Mat, dios primordial
- 9 Ik' 15 Keh: nacimiento del Dios I (segundo)
- 9 Ik' 5 K'ayab: ascensión al trono de K'inich Ahkal Mo' Nahb, sucesor de Kan Bahlam.[15]

Como se aprecia, de manera explícita K'ihnich Kan Bahlam hace comenzar el principio de una nueva era bajo la intervención directa de Ixiim Muwaan Mat y el Dios I, "segundo", quien se identifica con aquél por nacer el día 9 Ik, 9 Viento. Refuerza esta aserción en las inscripciones y tableros del Templo de la Cruz, el Templo de la Cruz Foliada y el Templo del Sol, en los cuales hace constar que los dioses patronos de Lakamha' descendían directamente de esta creación, lo mismo que los gobernantes de ese reino, pues según los glifos de los paneles los gobernantes míticos y los históricos provenían de estos antepasados fundadores, y por ello se ponía especial cuidado en señalar la fecha de su nacimiento y la de su ascensión al trono. Así, concluye Bernal Romero, "el Grupo de las Cruces fue el espacio de creación donde periódicamente se propiciaba, *a través del ritual*, la regeneración o renacimiento de los dioses, de la naturaleza, de la propia estirpe humana y del cosmos".[16] Junto al mensaje teológico, K'ihnich Kan Bahlam estampó en los tableros de los tres templos sus derechos legítimos al trono de Lakamha'-Palenque, pues en cada uno de los tableros centrales de esos

templos hizo constar su ascenso al poder, con todos los ornamentos de su cargo (figs. 6, 7, 8).

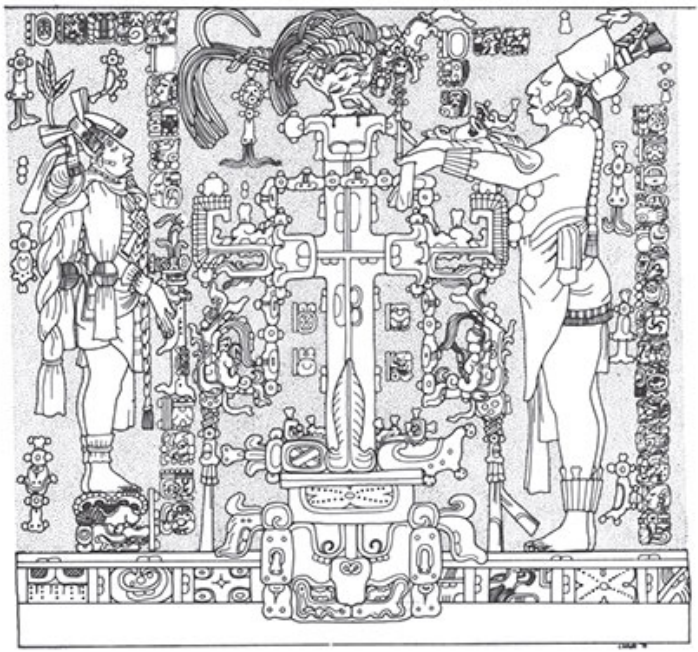


FIGURA 6. Escena del Tablero de la Cruz. A la izquierda se ve la figura de K'ihnich Kan Bahlam como joven, en un rito de iniciación; a la derecha se aprecia como hombre maduro, en el momento de su ascensión al poder el año de 684. Tomado de *The Linda Schele Drawings Collection*, 2000 © David Schele.

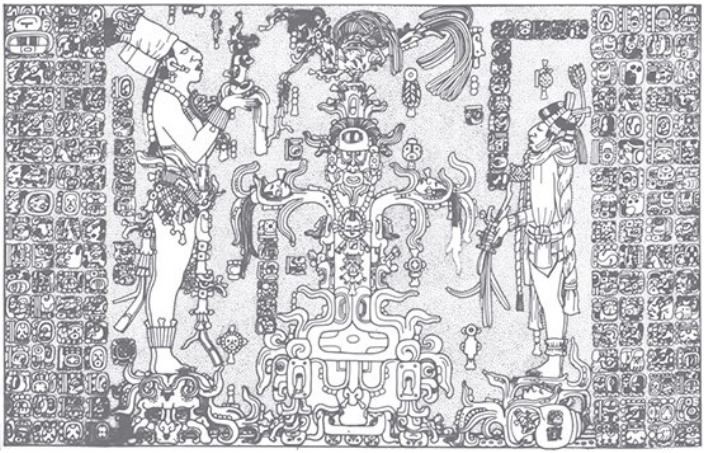


FIGURA 7. Escena del Tablero del Templo de la Cruz Foliada, llamada "Lago precioso de la Planta del maíz", por María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García en "El mural de La Batalla de Cacaxtla…", 2013. A la izquierda K'ihnich Kan Bahlam, parado sobre la "Montaña del Maíz", lleva el faldellín del dios. A la derecha su efigie de joven. En el centro la planta del maíz como árbol de los mantenimientos. Tomado de *The Linda Schele Drawings Collection*, 2000 © David Schele.

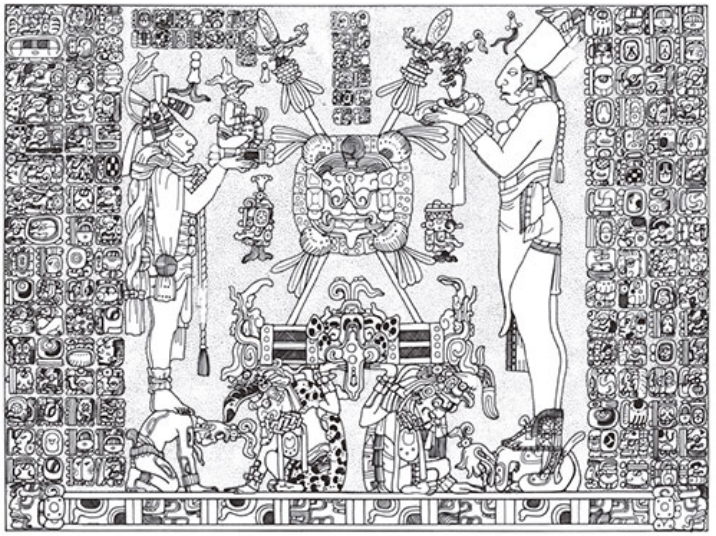


FIGURA 8. Escena del Tablero del Templo del Sol. El escudo central es un símbolo de la guerra. A la izquierda, K'ihnich Kan Bahlam porta en sus manos una estatuilla de Kawil, dios del poder dinástico. A la derecha, el mismo K'ihnich Kan Bahlam con un símbolo del poder en sus manos. Tomado de *The Linda Schele Drawings Collection*, 2000 © David Schele.

Veinte años más tarde, un descendiente del gran Pakal, K'inich Ahkal Mo' Nahb III, quien gobernó Palenque entre 721 y 736, tuvo la obsesión de revitalizar los conceptos religiosos grabados en el Grupo de las Cruces. Con esa idea construyó los templos XVIII, XIX y XXI, edificios grandiosos que se levantaron para legitimar su cargo y presentarse como descendiente directo de la Tríada de Palenque, y especialmente del Dios I, el mítico creador de la Tríada. Al estudiar estos procesos David Stuart concluyó que K'inich Ahkal Mo' Nahb, "como ningún otro gobernante maya, adoptó decidida y explícitamente la mitología de la creación, e hizo de su propia ascensión al trono una recreación de la mítica historia primordial". Al asociar su propia ascensión al poder con el "primer arribo y asentamiento" de la Tríada en Matwiil, "K'inich Ahkal Mo' Nahb parece haber abrazado la noción radical (al menos para Palenque) de que la divinidad subyacía en el poder real",[17] que el dios supre-

mo, Dios I, estaba detrás de las acciones del K'uhul Ajaw que en ese momento gobernaba Lakamha'-Palenque.

1. Orígenes remotos del dios 9 Viento

Se advierte entonces que desde los más lejanos tiempos la fecha 9 Ik (9 Viento), estaba asociada con los dioses protectores de Palenque, y particularmente con el Dios I, el supremo creador del cosmos. En efecto, si descendemos del cielo a la tierra observamos que la presencia de 9 Ik o 9 Viento está también registrada en tiempos más tempranos que los citados en la creación de la Tríada de Palenque. Karl Taube y otros colegas encontraron en el sitio arqueológico de San Bartolo representaciones de una deidad figurada en forma de ave (Deidad Pájaro Principal) y de un personaje con máscara bucal en forma de pico de ave, semejante al tardío dios del viento con máscara bucal de pato o pájaro. En las pinturas murales de San Bartolo está presente una de estas figuras con boca en forma de pato (fig. 9).[18] Es decir, 9 Viento, quien aquí se identifica con Ehécatl, el dios del viento del mito de la creación del Quinto Sol de Teotihuacán, con 9 Viento el dios-héroe cultural de los mixtecos, y con el Ehécatl de Cholula y Tenochtitlán, es uno de los númenes más antiguos e importantes de Amerindia. Más recientemente se descubrió la tumba de un rey maya en una pirámide de Takalik Abaj (Guatemala), fechada entre 700 y 510 a.C. Si se confirman estas fechas, este personaje sería el rey maya más antiguo hasta ahora conocido. Entre los objetos que rodeaban su entierro se encontró una pequeña figura de jade que en la parte superior tiene la forma de una cabeza de ave con un pico semejante al del dios del viento que en el Epiclásico y el Posclásico se identifica con Ehécatl.[19] Otra figura del Formativo Temprano (1400 a.C.), con el rostro del dios del viento, encontrada

en la costa sur de Chiapas (cultura "Mocaya"), podría ser la representación más antigua del dios del viento (fig. 10).[20]

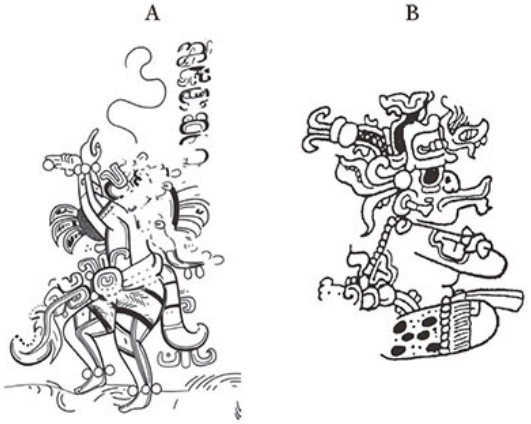


FIGURA 9. Personajes con boca o máscara de pato: a) Figura representada en la pared oeste de las pinturas murales de San Bartolo. Dibujo de Heather Hurst; b) Personaje con boca de pato en un vaso del Clásico tardío. Imagen tomada de Taube, Saturno, Stuart y Hurst, "The Murals of San Bartolo…", figs. 32 y 33.

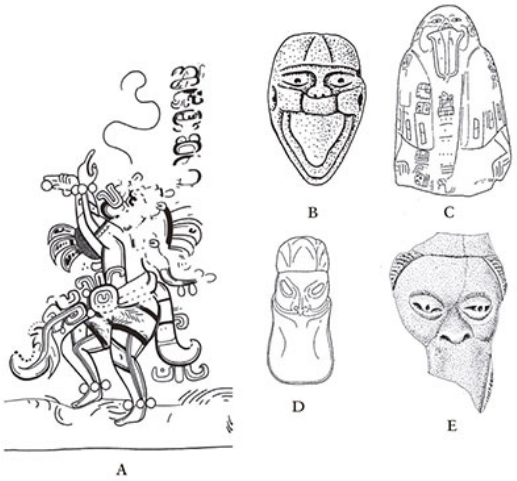


FIGURA 10. Figuras antropomórficas con pico de pato de los periodos Formativo y Preclásico tardío, según Karl Taube. Imagen tomada de Taube, Saturno, Stuart y Hurst, "The Murals of San Bartolo…", p. 48; a) figura con boca de pato danzando y cantando, individuo 10 de la parte oeste del mural, detalle del dibujo por Heather Hurst; b) cabeza de jade con boca de pato en Hatzcap Ceel, Belice, dibujo de Karl Taube; c) estatuilla de Tuxtla del Preclásico tardío, mediados del siglo II d.C., dibujo de Elizabeth Wahle; d) colguije con boca de pato del Formativo medio, dibujo de Elizabeth Wahle; e) fragmento de una vasija en forma de cara humana con boca de pato del periodo Mocaya, dibujo de Karl Taube.

Según Taube y colaboradores estos seres con boca de pato o ave "podrían ser versiones ancestrales del dios del viento nahua, Ehécatl-Quetzalcóatl, quien usualmente lleva una más-

cara bucal de pato. Es notable que otros autores (D. Stuart) notaran que un escalón grabado de la Estructura 33 en Yaxchilán, epigráficamente señala a este señor como *Ik' K'uh* o "dios viento", un ser que en el periodo Clásico lleva signos *ik'* (viento) como marcas de su cuerpo" (fig. 11a).[21]

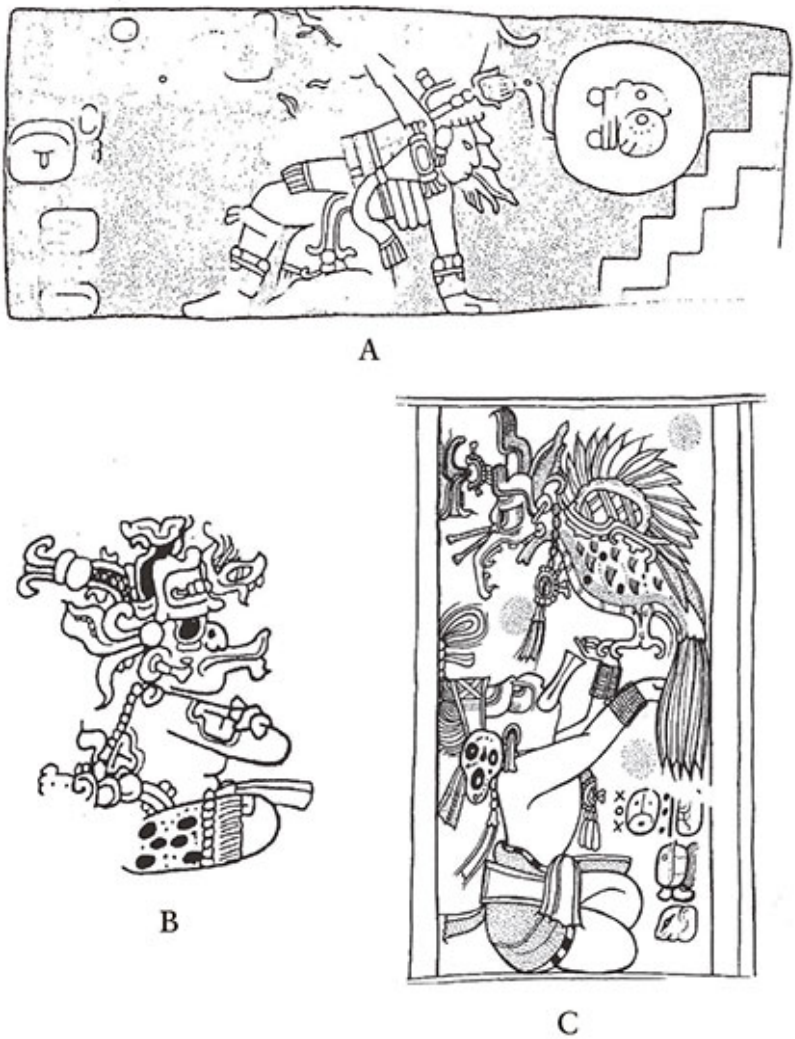


FIGURA 11. El dios del viento maya del periodo Clásico según Karl Taube. Foto tomada de Taube, Saturno, Stuart y Hurst, "The Murals of San Bartolo...", pp. 50-51, fig. 33 a y b; a) jugador de pelota con máscara de pato, identificado como Ik' K'uh o el dios del viento en el texto que lo acompaña, paso x, escalera jeroglífica 2, Yaxchilán. Dibujo de Ian Graham; b) deidad con boca de pato y símbolos de viento en el cuerpo, detalle de una vasija del Clásico tardío; c) el dios del viento con boca de pato sosteniendo con sus manos una deidad en forma de ave, detalle de una vasija del Clásico tardío. Dibujo de Marc Zender.

Anatole Pohorilenko llama la atención sobre un descubrimiento aún más significativo, fechado hacia 1200 a.C. En la mitad del segundo milenio antes de nuestra era está datada una pequeña figura de jade con rasgos olmecas, pieza de la colección Dumbarton Oaks, con la boca de pato de 9 Viento, con la notable característica de que esta figura aparece envuelta por hojas de maíz que descubren el cuerpo de una mazorca (figs. 12 y 13).[22] Si estos testimonios son fidedignos, quiere decir que desde el Preclásico 9 Viento está asociado con la planta que más tarde representará al dios del maíz.

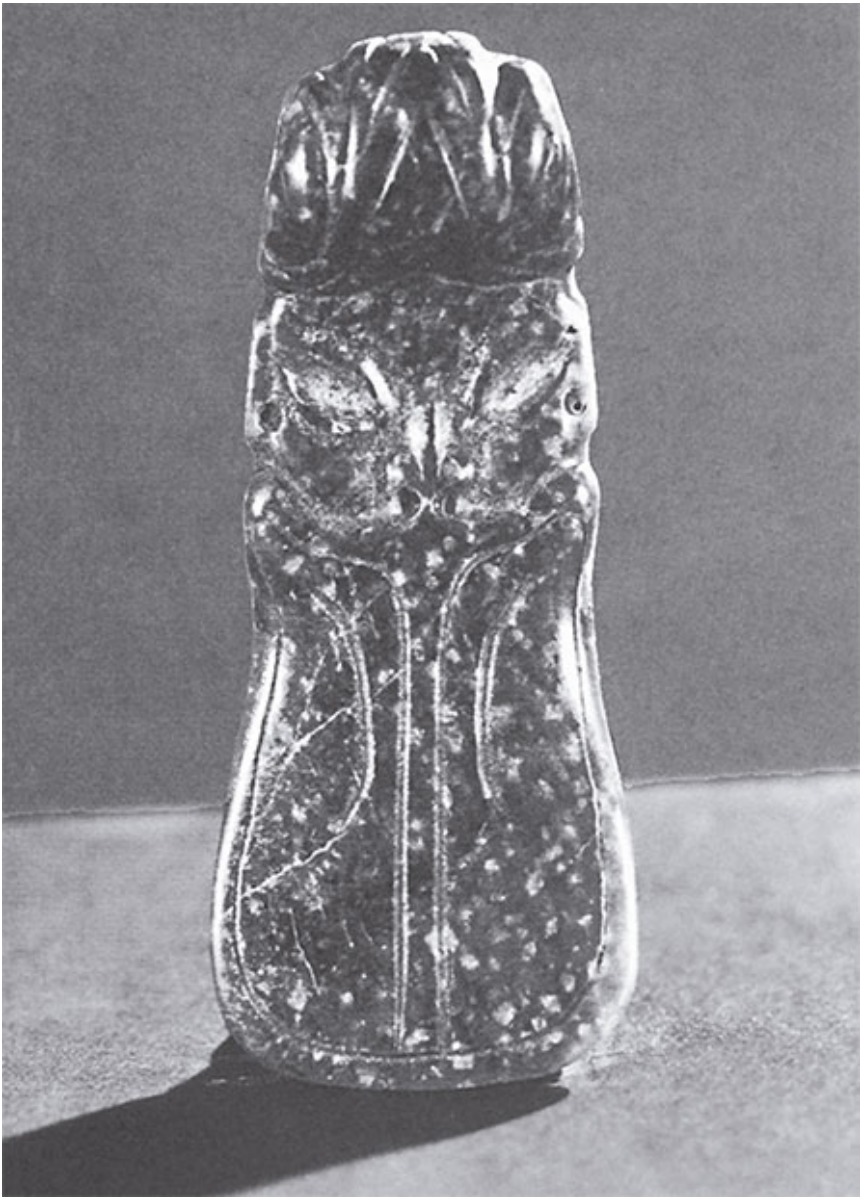


FIGURA 12. Pendiente de jade olmeca con la máscara bucal del dios del viento. © Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington, D.C.

FIGURA 13. Representación compuesta de una mazorca de maíz, cuyas hojas tienen la forma de una cabeza de pato con su pico. Pohorilenko, "Portable Carvings...", p. 130, fig. 12.

[1] William Saturno y Karl Taube, "Hallazgo: Las excepcionales pinturas de San Bartolo, Guatemala", *Arqueología Mexicana*, vol. 11, núm. 66, México, Raíces, 2004, pp. 34-35; William Saturno, Karl Taube y David Stuart, "The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 1: The North Wall", *Ancient America*, núm. 7, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2005; Karl Taube, William Saturno, David Stuart y Heather Hurst, "The Murals of San Bartolo. Part 2: The West Wall", *Ancient America*, núm. 10, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2010, y Karl Taube y William Saturno, "Los murales de San Bartolo: desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica", M. T. Uriarte y R. B. González Lauck (eds.), *op. cit.*

[2] David Stuart y George Stuart, *Palenque. Eternal City of the Maya*, Londres, Thames and Hudson, 2008, pp. 166-167.

[3] Guillermo Bernal Romero, "Palenque a través de sus narraciones, imágenes y monumentos", Guillermo Bernal Romero, Martha Cuevas García y Mercedes de la Garza, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, México, FCE/COLMEX/Fideicomiso Historia de las Américas, 2012, p. 109; Schele y Mathews, "Palenque: Hanab-Pakal Tomb", Linda Schele y Peter Mathews, *The Code of Kings. The language of Seven Sacred Mayan Temples and Tombs*, Nueva York, Scribner, 1998, p. 3.

[4] Sobre la tríada de Palenque, que en inglés tiene los nombres de God I, God II y God III, hay numerosos estudios. Los más recientes son los de Linda Schele y David Freidel, *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*, Nueva York, William Morrow, 1990, capítulo 6; David Stuart, *The inscriptions from Temple XIX at Palenque*, San Francisco, The Precolumbian Art Research Institute, 2005, capítulo 6; Stuart y Stuart, *op. cit.*, 2008, capítulo 8; y Bernal Romero, *op. cit.*, pp. 136-169. Dennis Tedlock presenta una lectura e interpretación diferente del relato de la Tríada de Palenque en su libro *2000 Years of Mayan Literature*, California, University of California, 2010, capítulos 5, 6 y 7.

[5] Guillermo Bernal Romero, *op. cit.*, p. 149. Linda Schele y Matthew Looper, por ejemplo, prefieren la fecha del 13 de agosto de 3114 a.C. Los estudios que iniciaron el análisis riguroso de la Tríada de Palenque fueron los de Heinrich Berlin, "The Palenque Triad", *Journal de la Société des Américanistes*, núm. 52, Nanterre, 1963, pp. 91-99; y de David H. Kelley, "The Birth of the Gods at Palenque", *Estudios de Cultura Maya*, t. 5, México, UNAM/IIF, 1965, pp. 93-134. En Egipto, el dios primordial que ordena el mundo también es un dios autocreado, como Ixiim Muwaan Mat. "El dios-Sol Atum se creó a sí mismo, posado en la colina primitiva; llegó a ser él mismo", según lo expresaban los egipcios. Su nombre, Atum, significa "todo" y, a la vez, "nada" [...] El nombre imparte individualidad y poder; la acción misma de pronunciar un nombre Nuevo es un acto de creación". Véase John A. Wilson, "Egipto", H. y H. A. Frankfort, J. A. Wilson y T. Jacobsen, *El pensamiento prefilosófico I*, México, FCE, 1954, pp. 76-77.

[6] Guillermo Bernal Romero, *op. cit.*, p. 151. Para una descripción detallada del Dios I véase Stuart, *op. cit.*, pp. 161-174, 180-183.

[7] Guillermo Bernal Romero, *op. cit.*, pp. 149-169. En Mesopotamia los antiguos reinos estaban protegidos y gobernados por una tríada de dioses. Así "Anu, el dios supremo, era el dios del cielo [...] Enlil, el segundo en importancia, era el dios de la tempestad, su nombre significa 'Señor Tempestad' y personificaba la esencia de la tormenta [...] La Tierra era el tercer elemento fundamental del mundo visible [...] La consideraban como la "Madre Tierra", la fecunda donadora de bienes para el hombre". Véase Thorkild Jacobsen, "Mesopotamia", H. y H. A. Frankfort, S. A. Wilson y T. Jacobsen, *op. cit.*, pp. 183-184.

[8] Stuart, *op. cit.*, p. 181. Erik Boot se refiere a este dios primordial con el nombre de *Itzamnaah Yax Kokaj Mut*. Véase "A the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut, Preliminary Iconographic and Analysis of a Late Classic Vessel", 30 de octubre 2008, disponible http://www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf.

[9] Como se recordará, los toltecas, mexicas y otros grupos étnicos atribuyeron su origen a las cuevas, el famoso Chicomóztoc. Véase Burr Cartwright Brundage, *The Fifth Sun: Aztec Gods, Aztec World*, Austin, University of Texas, 1979, p. 131; Doris Heyden, *México: Orígenes de un símbolo*, México, INAH, 1998, pp. 27-29 y capítulo cuarto; Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García (eds.), *Historia tolteca-chichimeca*, México, FCE, 1989, fol. 16, pp. 161-167; David Carrasco y Scott Sessions (eds.), *Cave, City, and Eagle's Nest. An interpretive Journey through the Mapa de Cuauhtinchan No. 2*, Albuquerque, University of

New Mexico, 2007. En un libro reciente (*Lord Eight Wind of Suchxitlan and the Heroes of Ancient Oaxaca*, Austin, University of Texas, 2009), Robert Lloyd Williams traza, en un análisis excelente, la transmisión del mito y la ideología de la cueva desde los olmecas hasta los gobernantes mixtecos de Suchixtlan, Oaxaca, en el Posclásico, es decir, por más de 1400 años de historia. Véase especialmente el capítulo 5.

[10] Guillermo Bernal Romero, *op. cit.,* pp. 140-144. El nombre de "Casa de las Cañas Preciosas" para el Templo de la Cruz lo sugieren María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García en "El mural de la Batalla de Cacaxtla. Nuevas aproximaciones", *La pintura mural prehispánica en Méxic*o, vol. V, Cacaxtla, t. II, México, UNAM, 2013.

[11] El papel que cumplen los templos en Lakamha' es muy semejante al que cumplía en Roma la arquitectura religiosa. Véase, por ejemplo, Ultrike Egelhaaf-Gaiser, "Roman Cult Sites: A Pragmatic Approach", Jörg Rüpke (ed.), *A companion to Roman Religion*, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 205-221.

[12] Guillermo Bernal Romero, *op. cit.*, p. 147.

[13] Gregorio García, *Origen de los indios del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1981, pp. 327-328; Barbro Dahlgren de Jordan, "La mixteca, su cultura e historia prehispánica", *Cultura Mexicana*, vol. 11, México, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 295-298. El beleño que aquí se cita como ofrenda probablemente sea tabaco molido, como sugiere Jill Leslie M. Furst, *Codex Vindobonensis Mexicanus I. A commentary*, Albany, Institute for Mesoamerican Studies/University of New York at Albany, 1978, p. 18. E. H. Boone, en su libro *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*, México, FCE, 2010, p. 112, concuerda con estas interpretaciones, pues dice: "Yo sugiero que todos estos rasgos culturales y naturales no nacen simplemente como una progenie de las dos parejas primordiales, sino que se realizan como resultado de las ofrendas hechas por las primeras parejas". Como decía Plinio el Viejo, "una ofrenda o ruego sin oración es inútil, y constituye una forma inapropiada para dirigirse a los dioses", (citado por Frances Hickson Hahn, "Performing the Sacred: Prayers and Hymns", Jörg Rüpke (ed.), *op. cit.*, p. 236).

[14] Guillermo Bernal Romero, *op. cit.*, pp. 152-153; y David Stuart, *op. cit.,* p. 158.

[15] David Stuart, *op. cit.*, pp. 183-184.

[16] Guillermo Bernal Romero, *op. cit.*, pp. 153-154, cursivas mías. Véase David Stuart y George Stuart, *op. cit.*, pp. 196-200, figs. 63 y 65.

[17] David Stuart, *op. cit.*, p. 189.

[18] Karl Taube, William Saturno, David Stuart y Heather Hurst, *op. cit.*, pp. 48-52, fig. 32. En el Preclásico tardío se encontraron, en entierros del sitio olmeca de Chalcatzingo, figurillas de barro con la máscara bucal de Ehécatl. Véase David C. Grove, *Ancient Chalcatzingo*, Austin, University of Texas, 1987, pp. 109-126, figs. 8 y 17.

[19] Véase Erick Pinedo, "Muerte de un rey, nacimiento de un imperio", en *National Geographic* (en español), México, agosto 2013, pp. 7-15. El descubrimiento fue realizado por la arqueóloga Christa Schieber.

[20] Karl Taube, William Saturno, David Stuart y Heather Hurst, *op. cit.*, pp. 48-49, fig. 32.

[21] *Ibid*, p. 49, figs. 33 a y b.

[22] Anatole Pohorilenko, "Portable Carvings in the Olmec Style", Elizabeth P. Benson (ed.), *Olmec Art of Ancient Mexico*, Washington, National Gallery of Art, 1996, pp. 129-130, figs. 11 y 12.

III. Cosmogonía de Jaltepetongo (Oaxaca)

(800 d.C.)

Los códices y la cultura mixteca están ligados a sus antecesores zapotecos, que florecieron entre 2000 a.C. y 750 d.C. y fundaron el gran reino cuya capital fue Monte Albán, la alta montaña que dominaba los tres valles fértiles de esta región. Los zapotecos tuvieron una concepción semejante a la de los olmecas y mayas sobre los orígenes del cosmos, su división cuatripartita y la creación de los seres humanos y el principio de los reinos, que heredaron a los señoríos que se establecieron en la mixteca oaxaqueña. Una prueba de ello, probablemente anterior al *Códice de Viena*, son las pinturas murales descubiertas en una tumba cercana al pueblo de San Pedro Jaltepetongo, situado en las alturas de la cañada de Cuicatlán (Oaxaca). Según estudios recientes esta tumba y sus pinturas pueden fecharse hacia los años 800 de la era actual.[1] Se trata de una tumba cuya construcción y distribución es semejante a las descubiertas antes en Monte Albán y otras regiones de la mixteca, como puede verse en el plano adjunto (fig. 1).

Al parecer, todas las paredes de esta habitación estaban iluminadas por escenas pintadas sobre una capa de estuco, pero el tiempo y el descuido se unieron para destruir parte de ese rico legado. A pesar de ello hoy se tiene una reconstrucción parcial de las imágenes que cubrían esta recámara (fig. 2). Me detengo en estas pinturas porque son otro testimonio que muestra cómo se continuó el arte de recrear cosmogonías y dioses por medio de la narración pictórica y simbólica. Una mirada a estas escenas muestra que su composición comparte la estructura cuatripartita del cosmos, registrada antes por olmecas y mayas. La

construcción de estas imágenes también recuerda la concepción religiosa y política concentrada en proteger y legitimar el legado de los ancestros ahí enterrados, los dirigentes del antiguo señorío de Jaltepetongo.

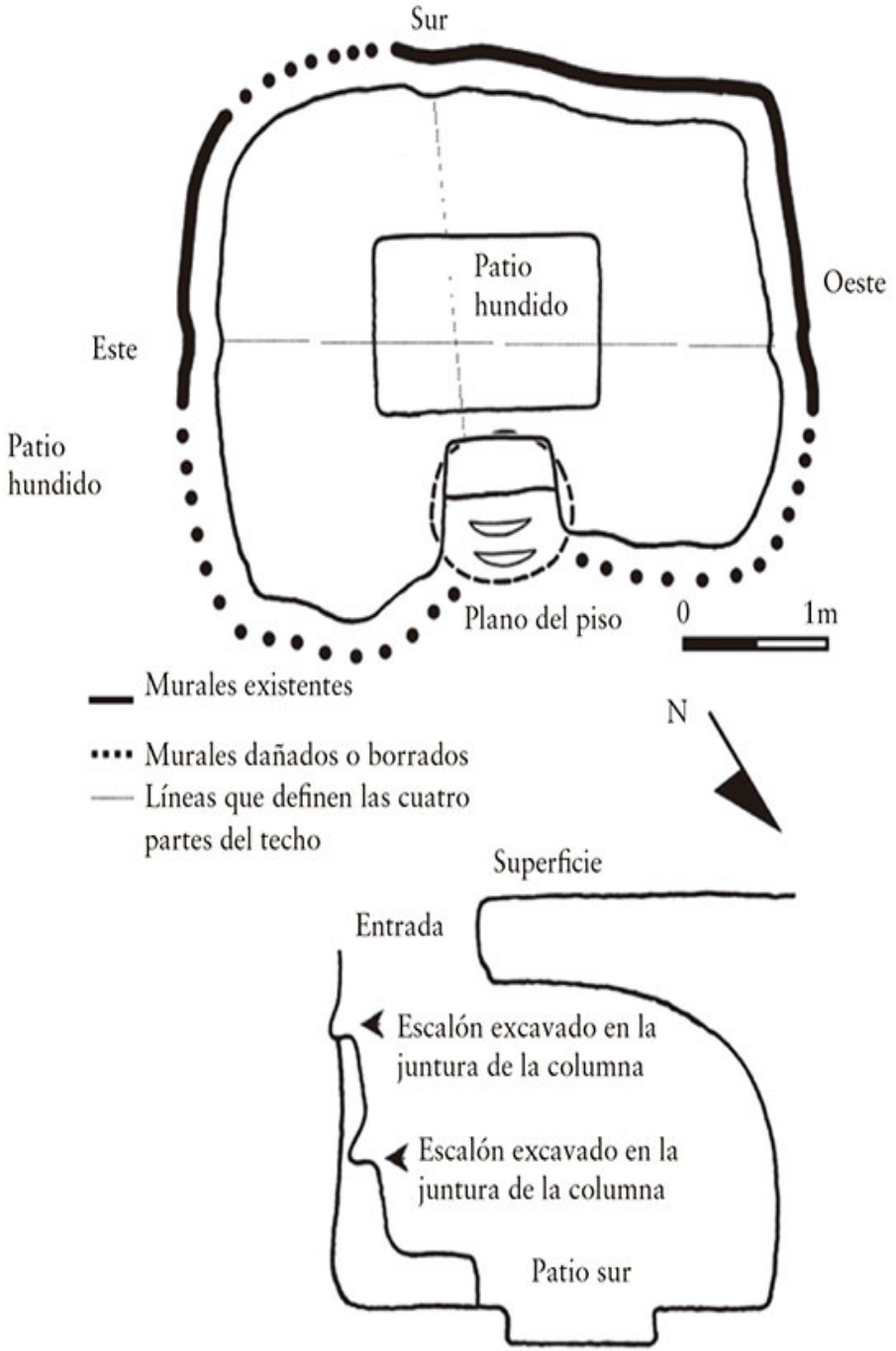

Sur
Patio hundido
Oeste
Este
Patio hundido
Plano del piso
0
1m
Murales existentes
Murales dañados o borrados
Líneas que definen las cuatro partes del techo
N
Superficie
Entrada
Escalón excavado en la juntura de la columna
Escalón excavado en la juntura de la columna
Patio sur

FIGURA 1. Plano del piso de la Tumba 1 de Jaltepetongo, según Urcid, "An Ancient Story…", pp. 145-197.

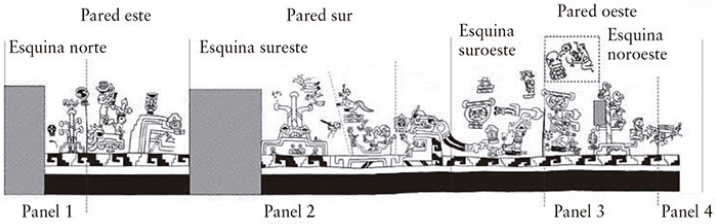
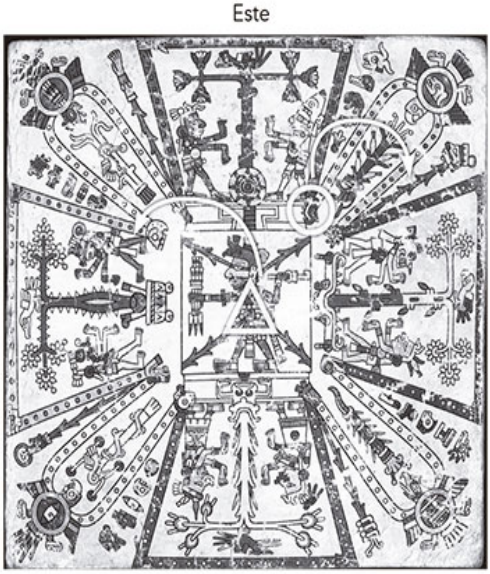


FIGURA 2. Despliegue de los cuadros que indican, según Javier Urcid, la división de la narración en cuatro paneles (líneas gruesas discontinuas); porciones desaparecidas o ilegibles de los murales (líneas rayadas); las esquinas de la cripta (líneas punteadas finas); escenas entre paneles (líneas discontinuas finas); y una adición posterior (en un recuadro). Tomado de Urcid, "An Ancient Story…".

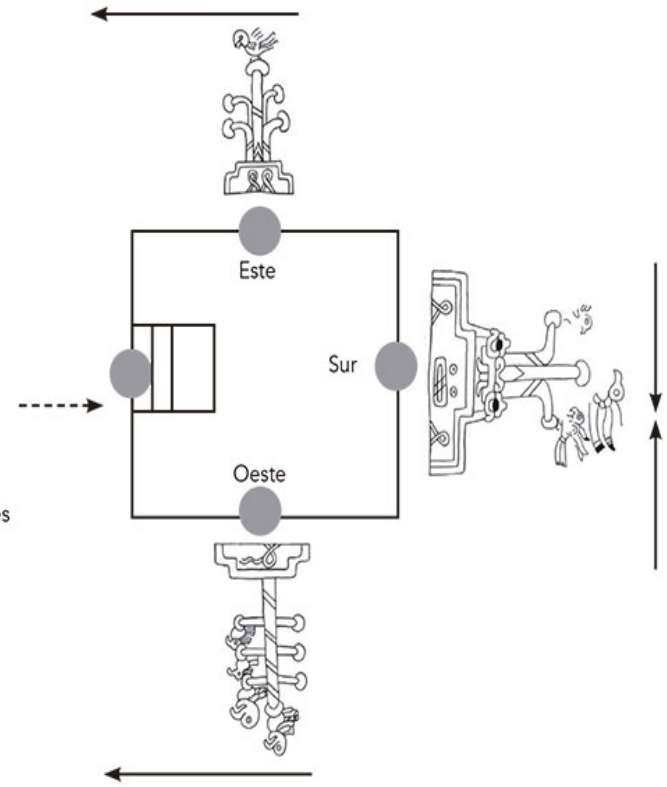
Una prueba de la continuidad de la milenaria estructura cuatripartita del cosmos la proporciona la figura 3, en la cual Javier Urcid compara la división del cosmos dibujada en el *Códice Fejérváry-Mayer*, que data de finales del siglo XV, con la pintada en la cueva de Jaltepetongo del año 800.

Tanto en el códice como en la cámara mortuoria de Jaltepetongo aparece una distribución semejante de los árboles cósmicos que, como sabemos, refieren al origen del cosmos (la implantación de los cuatro árboles en las esquinas del mundo). Estas escenas también aluden a los señores que gobernaron Jaltepetongo en distintos momentos de su desarrollo histórico. La figura 4 muestra que en estos árboles, al igual que en los sembrados en las cuatro esquinas del cosmos, pululan raíces, hojas, dioses, pájaros y figuras entreveradas con el *tonapohualli* o calendario adivinatorio.[2] Otras pinturas aluden a las acciones del dios del maíz y a su vinculación con el dios del relámpago y la lluvia, llamado Chaahk entre los mayas y Tláloc entre los mexicanos, pero cuya figura está presente desde los inicios de Teotihuacán.



El punto marca el punto de partida en la secuencia de lectura de los nombres de los días, y procede en el sentido de las manecillas del reloj, moviéndose en forma alternada desde el centro a la periferia, de arriba a abajo. El triángulo marca el punto de partida en una secuencia de 9 deidades, procediendo en el sentido contrario a las manecillas del reloj.

Página 1 del Códice Fejérváry-Mayer



El árbol del norte aparentemente no fue pintado. De ser así puede haber sido sustituido simbólicamente por los escalones que dan paso a la tumba. En este sentido, el árbol era el conducto a través del cual se aludía a diferentes niveles del cosmos.

FIGURA 3. Los árboles de la narrativa del *Códice Fejérváry-Mayer* comparados con los que aparecen en las pinturas de la cueva de Jaltepetongo. Tomado de Urcid, "An Ancient Story…", p. 155, fig. 6.

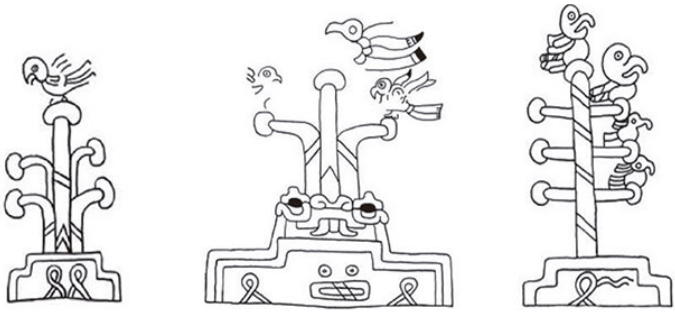


FIGURA 4. Los árboles cósmicos de la cámara mortuoria de Jaltepetongo. Según Urcid, "An Ancient Story…".

En las escenas del panel 1 y 2 Urcid observa estos vínculos (fig. 5). Ahí se ve un personaje con un pie en la cabeza de una serpiente y el otro sobre la espalda de un individuo que se ha identificado con el dios del maíz. El personaje parado sobre la serpiente es el dios del relámpago y la lluvia, 13 Temblor.[3] Para fortalecer esta interpretación Urcid presenta una imagen del *Códice de Tezcatlipoca*, mejor conocido bajo el nombre de *Códice Fejérváry-Mayer*, donde el dios del relámpago y la lluvia protege y ayuda al dios del maíz para obtener una buena cosecha (fig. 6).[4]

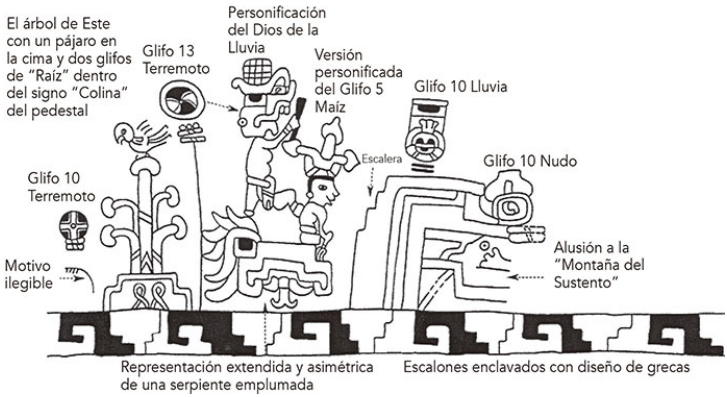


FIGURA 5. Pintura del panel 1, y escena 2.1 del panel 2, en la tumba 1 de Jaltepetongo. Según Urcid,"An Ancient Story…", p. 160.

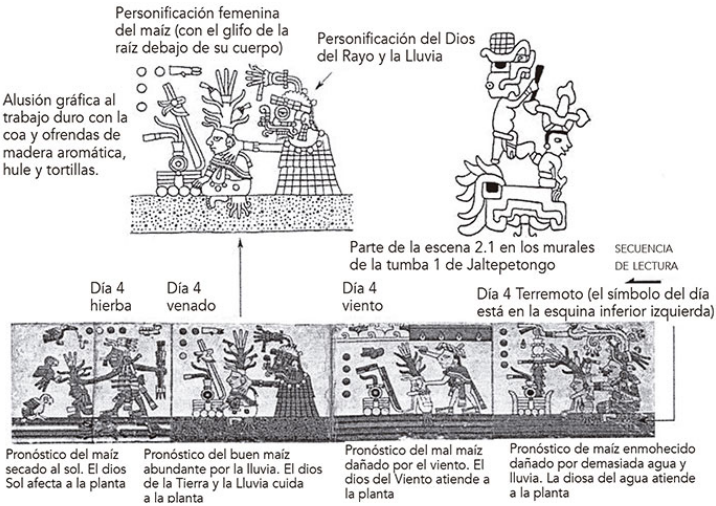


FIGURA 6. Parte de la escena 2.1 en los murales de la tumba 1 de Jaltepetongo comparadas con uno de los cuatro pronósticos de la siembra del maíz en las páginas 33-34 del *Códice de Tezcatlipoc*a. Según Urcid, "An Ancient Story...", fig. 12.

También se advierten representaciones que aluden a la cancha del juego de pelota y a sus jugadores (como ocurre en el *Popol Vuh*), al dios de la lluvia, a Vucub Caquiz, el arrogante y falso dios que es asimismo un personaje del *Popol Vuh*, y a otros personajes y símbolos que expresan una mezcla entre las tradiciones zapotecas y las ñuiñe de la mixteca.[5] En cambio, los personajes humanos parecen más ligados a las tradiciones ñuiñe y se presentan en secuencia cronológica, vinculándolos con los ancestros. Observa el autor que en la composición de estas pinturas, como en la composición de la narrativa del *Popol Vuh*, no se sigue una secuencia lineal, sino que a veces se retrocede al pasado o se salta hacia el presente o el futuro.[6] Las escenas pintadas en la tumba de Jaltepetongo son una prueba más de la continuidad del relato de la creación como código ejemplar de la cosmovisión mesoamericana y como mito legitimador de sus reinos y dinastías. En este caso los antiguos relatos verbales y rituales se han transformado en relato visual, ilustrado bajo los cánones pictóricos de la tradición mixteca.[7]

La presencia de ese antiguo relato de creación en la cultura mixteca está resumida en el libro de fray Gregorio García, *Origen de los Indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales,* publicado en 1607. Aquí el fraile recogió un relato de creación procedente de Cuilapa, del cual dice que había un ejemplar pintado. Cuenta García que cuando él llegó a Cuilapa, el vicario del convento de ese pueblo "tenía un libro de mano, que él había compuesto, i escrito con sus figuras, como los Indios de aquel Reino Mixteco las tenían en sus libros o pergaminos [...] en que contaban su origen, la Creación del Mundo, i Diluvio General".[8] En una de sus páginas se asienta que cuando estaba el mundo "en grande oscuridad, que todo era un chaos i confusión", la pareja de dioses primordiales, "un Ciervo" y "una diosa muy linda y hermosa que su nombre fue un Ciervo", que actualmente se transcriben como *Señor 1 Venado* y *Señora 1 Venado*, hicieron brotar de las aguas una gran peña (la Tierra), sobre la cual edificaron suntuosos palacios. Estos dioses tuvieron dos hijos varones, "muy hermosos, discretos y sabios en todas las artes". El primero se llamó "Viento de Nueve Culebras, que era nombre tomado del día en que nació. El segundo se llamó Viento de Nueve Cavernas, que también fue nombre del día de su nacimiento".[9]

Barbro Dahlgren y Jill Furst señalaron que estos últimos nombres eran imposibles en la escritura mixteca y que en realidad se deberían entender como 9 Viento "Serpientes" y 9 Viento "Yahui".[10] Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que en la cosmogonía mixteca 9 Viento era un dios creador. En el *Códice de Viena* los dioses 9 Viento llevan el mismo nombre calendárico que el de los hijos de los dioses creadores del mito registrado por el fraile Gregorio García en *Los orígenes del Nuevo Mundo.*

Los mixtecos, como sabemos por el *Códice de Viena* (capítulo IV), llamaron al 9 Ik maya 9 Viento. En la cosmogonía mixteca

9 Viento es el dios creador y civilizador de la tierra mixteca y sus pobladores, el héroe cultural que transporta a esa geografía los bienes de la civilización y el fundador de los reinos y dinastías mixtecos (véase el capítulo IV). Tiene muchos de los aspectos creativos del dios maya del maíz de la época Clásica, pero su fisonomía, símbolos, indumentaria y creaciones son específicamente mixtecos.

---

[1] Raúl Matadamas, "Jaltepetongo, tumba I", Beatriz de la Fuente y Bernd Fahmel Beyer (eds.), *La pintura mural prehispánica en México*, t. II, México UNAM, 2005, pp. 392-409, y Javier Urcid, "An Ancient Story of Creation from San Pedro Jaltepetongo" en Maarten E. G. R. N. Jansen y Laura N. K. van Broekhoven (eds.), *Mixtec Writing and Society. Escritura de Ñuu Dzaui*, Ámsterdam, knaw Press, 2008, 145-194.

[2] Urcid, *op.cit.*, pp. 154-158.

[3] Urcid, *op. cit.*, pp. 160-162, fig. 9.

[4] *Ibid.*, p. 164. Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *El libro de Tezcatlipoca, Señor del Tiempo. Libro explicativo del llamado Códice Fejérváry-Mayer*, México, FCE, 1944, pp. 33-34. Otros códices, como el *Códice Madrid*, contienen una sección especial dedicada a la siembra, el cuidado, los daños y la cosecha del maíz. Véase Christine Hernández y Victoria R. Bricker, "The Inauguration of Planting in the Borgia and Madrid Codices", Gabrielle Vail y Anthony Aveni, *The Madrid Codex*, Boulder, University of Colorado, 2004, pp. 277-320.

[5] Urcid, *op. cit.*, p. 88.

[6] *Ibid.*, p. 86.

[7] El llamado por George Vaillant (1938) estilo Mixteco-Puebla ha sido objeto de numerosos estudios que registran sus rasgos definitorios. El resumen de esa indagación y una nueva interpretación del estilo que caracterizó a los pueblos de la mixteca, puede verse en Karl Taube, "At Dawn's Edge. Tulum, Santa Rita, and Floral Symbolism in the International Style of Late Postclassic Mesoamerica", G. Vail y Ch. Hernández, *Astronomers, Scribes and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the late Postclassic Period*, Washington, D. C. Dumbarton Oaks, 2010, pp. 145-191; John M. Pohl, "Introduction", Robert Lloyd Williams, *op. cit.*, pp. 1-26.

[8] Gregorio García, *Origen de los Indios del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1981, pp. 327-329. Véase también Furst, *op. cit.*, pp. 60-62.

[9] *Ibid.*, capítulo IV, pp. 327-329; Furst, *op. cit.*, pp. 56-58. Barbro Dahlgren de Jordan, *op. cit.*, pp. 294-297.

[10] Dahlgren, *op. cit.*, pp. 262-263; Furst, *op. cit.*, pp. 60-61.

IV. La cosmogonía del *Códice de Viena* (siglos XIII-XIV)

La difusión de esta antigua cosmogonía está presente en uno de los códices más hermosos por sus cualidades estéticas y por su manera de conservar la tradición mesoamericana de narrar la creación del cosmos y el nacimiento de la vida civilizada mediante el recurso de la imagen. El *Códice de Viena* carece de jeroglíficos que nombren o describan las acciones ilustradas por las imágenes. Es un modo de representación que unos llaman pictografía narrativa, otros modo icónico y otros más pictografía. Como observa Elizabeth Boone "las imágenes están convencionalizadas y suprimen todo detalle que pudiera confundir, pero en general consideramos que representan lo que pintan", y pueden fecharse hacia el año 950 d.C.,[1] aun cuando sabemos que las fechas que ofrecen estos testimonios son las de un pasado mítico idealizado. Los avances recientes en la comprensión de la iconografía nos brindan el placer de disfrutar el extraordinario relato sobre la creación del cosmos, la ubicación de la geografía mixteca y el nacimiento de sus pueblos, reinos y dinastías contenido en el *Códice de Viena*. Este modo de relatar los orígenes del pueblo o del reino, y más aún, las hazañas de sus héroes y antepasados, por medio de imágenes en forma de pictografías, fue la escritura que se impuso en el Posclásico en casi toda Amerindia. Sabemos que esos libros pintados resumían en imágenes los episodios fundamentales de una trama compleja y rica. Eran una especie de ayuda de memoria que servía a quienes luego los leían, explicaban o relataban a grandes audiencias en forma más amplia y detallada, o eran desplegados en

las paredes de los palacios a manera de mapas y guía de los acontecimientos.[2]

Si las imágenes y textos que narran la creación del mundo en otras culturas se hubieran perdido, la sola existencia del *Códice de Viena* bastaría para constatar la profundidad y naturaleza del pensamiento cosmogónico prehispánico. Este códice está dividido en dos partes, el anverso, que tiene 52 láminas, narra la creación de la Mixteca Alta, y el verso relata la historia política y dinástica de Tilantongo en 13 láminas. De ambas aquí sólo importa la primera, bien explicada en las obras de Alfonso Caso, Jill Furst, Anders *et al.* y Elizabeth Boone, ya citadas. Las 52 láminas del anverso contienen una narración completa de la creación mixteca. Comienza con la pareja original (fig. 1), el Señor 1 Venado y la Señora 1 Venado, quienes aparecen sahumando copal y esparciendo tabaco. Estos dos dioses procrearon numerosos seres con distintas facultades y poderes. "Eran seres de mucho entendimiento, que miraban hacia delante y hacia atrás, que conocían el pasado y el futuro, que protegían y vigilaban. Eran seres misteriosos que daban origen a muchas cosas."[3]

Sigue luego la acción de otra pareja primordial, "Los ancianos Señor 8 Lagarto y Señora 4 Perro", quienes también sahumaban con copal y esparcían tabaco molido ante las Trece Piedras". De una de estas piedras, de la Gran Piedra de Pedernal, nació el Señor 9 Viento,[4] el "Año 10 Casa, día 9 Viento" (fig. 2), su nombre calendárico, quien es el dios y héroe cultural creador de los dioses tutelares de esa región, de la primera generación de hombres y mujeres mixtecos y el protector ancestral de la realeza (fig. 3). Esta piedra pedernal está atravesada por rayas y en su parte superior se advierte

un rostro, es decir, es una piedra animada por fuerzas sobrenaturales.

FIGURA 1. La pareja primordial del cosmos mixteco, el Señor 1 Venado y la Señora 1 Venado. Foto tomada del *Códice Vindobonensis*, lámina 51.

FIGURA 2. Pintura del *Códice de Viena* que muestra el momento en que 9 Viento nace de un pedernal, el día 9 Viento del año 10 Casa. Dibujo basado en el *Códice Vindobonensis*, lámina 49.

La piedra pedernal animada por el rostro de 9 Viento y atravesada de rayas es el símbolo del nacimiento de este dios, como lo describe con mayor amplitud el *Códice Nuttall* (segunda parte). En éste y otros códices mixtecos el nacimiento de 9 Viento es el acto que da comienzo a las ceremo-

nias que presiden el origen o fundación de un nuevo señorío, dinastía o creación fundamental. En la lámina 19a del *Códice Nuttall* hay una escena que describe la fundación de un asentamiento donde se erige un templo a 9 Viento (fig. 3), que en otros códices lleva el nombre de Templo del Cielo. En su interior se ve el Envoltorio Sagrado, el gran pedernal animado y a su lado los símbolos que acompañan las ceremonias de fundación: el bastón cosmológico (que exhibe los cuatro puntos cardinales y el centro que hace el quincunce) y la madera y el palo para encender el Fuego Nuevo. Estos símbolos estarán presentes en todos los actos de creación que describen los códices, pinturas y lienzos mixtecos.

FIGURA 3. El Templo del Cielo con el Envoltorio Sagrado donde descansa el gran pedernal que representa a 9 Viento. A su lado está el bastón cosmológico y los instrumentos para encender el

Fuego Nuevo, la ceremonia ineludible de fundación. Foto tomada de *Códice Nuttall. Lado 2...*, pp. 52-53, lám. 19a.

En la lámina 19b del mismo códice, donde se narra el casamiento de la señora 3 Pedernal con el señor 12 Viento, aparece la imagen del gran pedernal del que sobresale la cara de 9 Viento, acompañada de los instrumentos de fundación en el Cerro de los Pedernales (fig. 4).[5]

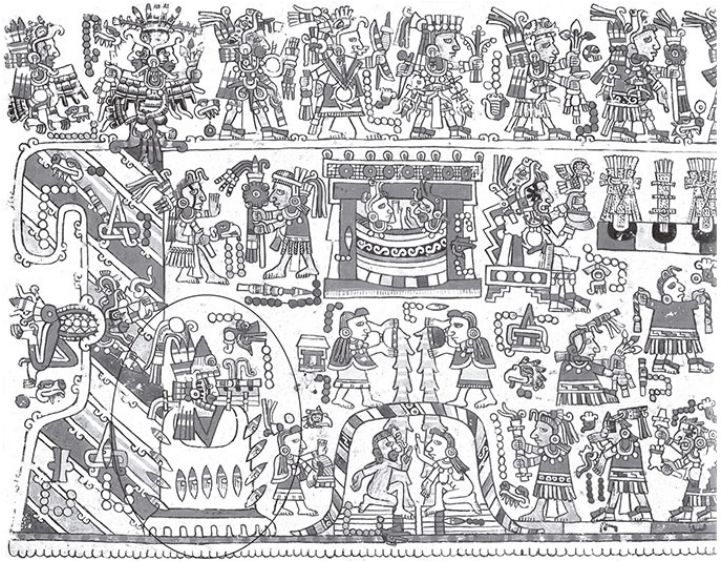


FIGURA 4. Escena de matrimonio del Señor 12 Viento con la Señora 3 Pedernal, en el Cerro de los Pedernales, donde en el lado izquierdo inferior se advierte el gran pedernal con el rostro de 9 Viento y a su lado los instrumentos de fundación. Foto tomada del *Códice Nuttall. Lado 2...*, p. 32, lám. 19b.

Finalmente, el Bulto Sagrado de 9 Viento es transportado al Templo del Cielo de Tilantongo, la capital del nuevo reino, y depositado en su interior. Aquí el pedernal animado se ha transformado en la figura humanizada de 9 Viento, a quien se ve saliendo del Bulto Sagrado con escudo, flechas y dardos (fig. 5). Enfrente del templo está clavado el bastón cosmológico que simboliza las cinco regiones del cosmos. Con estos símbolos y ritos se sacralizó la fundación del "nuevo centro religioso y político que dominará ideológicamente a lo largo del Posclásico a la Mixteca Alta".[6]

FIGURA 5. Instalación de 9 Viento en el Templo del Cielo de Tilantongo, simbolizando la fundación del nuevo reino. *Códice Nuttall. Lado 2...*, p. 58, lám. 22.

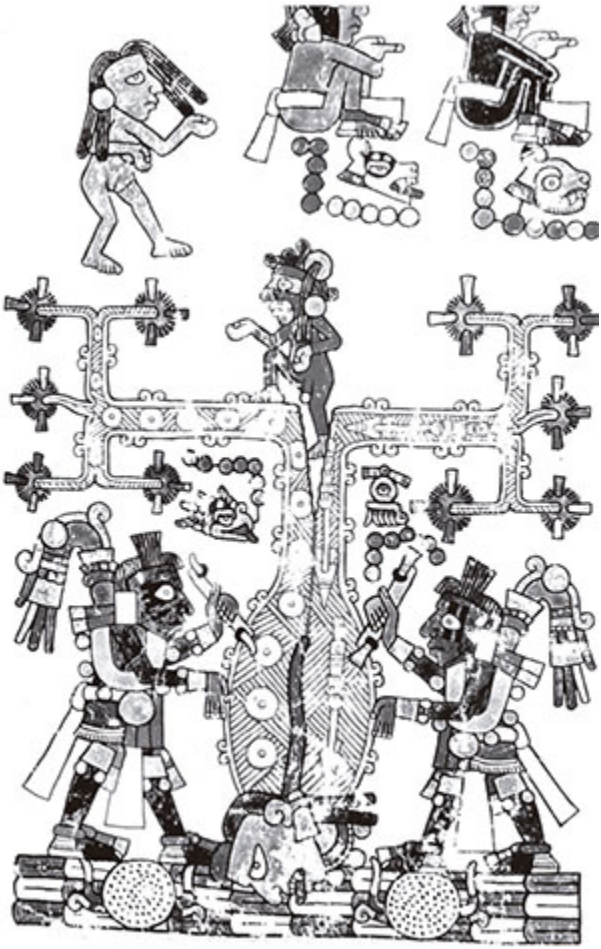


FIGURA 6. Nacimiento de los nobles mixtecos del árbol de Apoala. Foto tomada del *Códice Vindobonesis*, lám. 37.

Antes de relatar la obra creativa de 9 Viento el *Códice de Viena* describe, a través de 16 representaciones, los rasgos que caracterizan a este personaje, y que más tarde veremos reproducirse en los relatos del Ehécatl de Cholula, del Ehécatl-Quetzalcóatl de Tenochtitlan y en las innumerables esculturas del dios del viento que se multiplican en todas las regiones dominadas por la cultura tolteca, cuya lengua y tradición provienen de Teotihuacán, la Tolan original. Anders, Jansen y Pérez Jiménez traducen así estas representaciones:

Señor Blanco de Algodón,
Señor de Jade,
Señor de Oro,
Señor con la Oreja de Caracol
y con el Sombrero cónico de piel de jaguar,
Señor con la Orejera Blanca Encorvada,
con rizos largos sin peinar y con el
tocado de cintas amarradas,
Señor Sacrificador que baila con
una pierna humana,
o sea, el Señor de Poderes Mágicos espantosos
Señor Sahumado,
Señor Torcido [como el remolino],
Señor Conquistador,
Señor Guerrero,
Señor Hombre de Piedra,*
Señor Incrustado que sabe palabras hermosas,
Señor de cuyo pecho brotan cantos,
Señor que escribe con la tinta roja y negra,
Señor que carga el Ñuhu [la deidad]
en su pecho,
Señor que carga en su pecho el sagrado
Haz de varitas dedicado a Xipe** [7]

A continuación el códice nos brinda una imagen que ratifica la interpretación que presentaré más adelante, en el sentido de que en las antiguas cosmogonías los dioses creadores, una vez consumada la creación primera, se retiran del escenario y en su lugar actúan una suerte de dioses-héroes, quienes son los comisionados para llevar a buen término las tareas de creación de la tierra habitable, las plantas cultivadas, los seres humanos (fig. 6) y los reinos. En la figura 7 vemos a los dioses creadores instruyendo a 9 Viento para completar las obras fundacionales del mundo mixteco. Así, en el Año 6 Conejo, día 7 Flor, los "venerados Ancianos" dieron instruc-

ciones a 9 Viento y le proveyeron sus atavíos, que serán sus símbolos de identidad en esta cultura y en las posteriores:

El vestido ceremonial, los ornamentos
de caracol y de concha para el pecho,
la flecha y el lanzadardos
el ornamento de plumas negras para la nuca,
el tocado cónico de piel de jaguar,
la máscara bucal del dios del Viento,
los brazaletes de plumones
la macana incrustada con turquesas.[8]

Anders, Jansen y Pérez Jiménez, intérpretes y comentaristas de este códice, reconocidos por su conocimiento de la lengua, los libros pintados y la religión mixteca, incurrieron sin embargo en la falta de imponerle a 9 Viento el sobrenombre de Quetzalcóatl o Ehécatl-Quetzalcóatl, cuando en ninguna parte del *Códice de Viena* aparecen estos apelativos.[9] Alfonso Caso, el primer investigador que descubrió el papel relevante que jugaba 9 Viento en los códices y cosmogonías mixtecos, cayó en esa misma falta, en el pecado del anacronismo, pues se sirvió del nombre atribuido a una supuesta deidad del Posclásico tardío para identificar y caracterizar a un dios del año 1000 d.C., o anterior a esa fecha.[10]

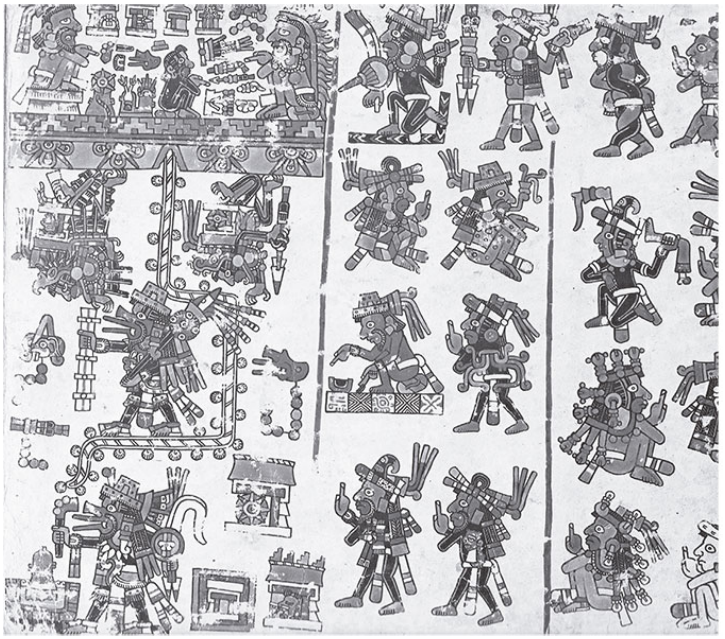


FIGURA 7. Lámina 48 del anverso del *Códice de Viena*. En la parte superior izquierda se advierte a 9 Viento desnudo recibiendo instrucciones de los dioses creadores. A su lado se ven los símbolos y atributos que luego formarán parte de su vestimenta. Abajo se le ve descender, en dos representaciones, del cielo a la Tierra por una cuerda blanca con borlas de plumón. En la representación superior 9 Viento va vestido con todos sus atributos: Lleva la máscara bucal de pájaro con la que sopla y mueve el viento; un bastón de tiras de papel en la mano derecha; en la izquierda porta el bastón cósmico cuyos círculos dibujan los cinco puntos cardinales; lleva su gorro de piel de jaguar, una pulsera de piel, la navaja de obsidiana, el lanzadardos y el dardo, los ornamentos de concha y el pectoral de caracol. A la derecha se advierten 16 representaciones que muestran sus diferentes cualidades y poderes. Foto tomada de Boone, *Relatos en rojo y negro…*, p. 109, fig. 49. Una descripción detallada de esta figura puede verse en Nicholson, "The Deity 9 Wind…", pp. 66-69.

En la misma figura 7 se ven otras dos imágenes de 9 Viento (fig. 8), los llamados *Yaha* (izquierda) y *Yahui* (derecha), que son otras tantas representaciones del dios.[11] Una escena extraordinaria, repetida en forma similar en códices posteriores no mixtecos, muestra a 9 Viento cargando sobre sus espaldas el cielo y una corriente de agua (fig. 9). En el año 10 Casa, día 12 Lluvia, los comentaristas de esta lámina informan que 9 Viento "Trajo el agua del cielo y la repartió a los ríos y montes, a las comunidades de la Mixteca".[12] A partir de su descenso a las tierras de esta región 9 Viento inicia una actividad intensísima, centrada en nombrar, distribuir y or-

ganizar esa comarca. Entre las páginas 46 y 38 del códice aparecen los signos de más de 200 lugares, algunos con fechas que aluden a su probable fundación.

Una vez bautizada y organizada la tierra mixteca viene la etapa de su poblamiento, que se ilustra con una imagen llamativa. El año 13 Conejo, día 12 Venado, ocurre una reunión importante de 9 Viento con doce piedras y plantas, que culmina con la escena de la lámina 37b (fig. 6). Ahí se ve el parto de un árbol, que es primero rasgado por dos sacerdotes pintados de negro. De la punta abierta de ese árbol nacen la primera mujer y el primer varón mixtecos. El lugar de esta génesis es Apoala, un sitio sagrado que en la tradición mixteca es celebrado como un lugar de origen.[13] De la pareja que nace en Apoala surgen otros 51 personajes nobles, que a su vez contraen matrimonio con mujeres de linaje y cuyos casamientos crean dinastías de nobles (láminas 35 a 32). En algunos de estos matrimonios interviene 9 Viento como casamentero. En otros códices recibe el nombre de 9 Viento Quetzalcóatl y es una presencia principal en el imaginario religioso de la Mixteca. En el *Códice Zouche-Nuttall* unas láminas lo muestran con la figura y los rasgos de Ehécatl, y otras junto al Templo del Dios del Viento y el Envoltorio Sagrado que lo acompaña.[14]

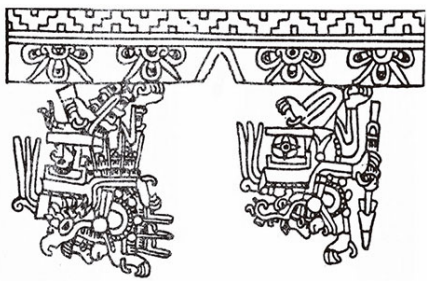


FIGURA 8. 9 Viento desciende de los cielos bajo la representación de *Yaha* (izquierda) con la máscara de un águila y de *Yahui* (derecha), cargando una estructura con el disco solar en su interior.

Son "los patriarcas o padres de la etnia", según Byland y Pohl. Foto tomada de Byland y Pohl, *In the Realm of 8 Deer…*, p. 88, fig. 18.

FIGURA 9. 9 Viento carga la bóveda celeste y separa el cielo de la tierra en el *Códice de Viena*; foto tomada del *Códice Vindobonensis*, lámina 47.

En Apoala ocurre otra ceremonia importante que confirma el rango de los personajes nobles: la perforación de las orejas o del septum a quienes ascienden en jerarquía. El "Año 5 Caña, día 7 Hierba fue la fecha sagrada […] El Señor 9 Viento sacrificó una codorniz y esparció tabaco molido. Se barrió y se limpió bien el lugar, se distribuyeron ornamentos y flores y se regalaron vestimentas ceremoniales. El Señor 9 Viento perforó [la parte inferior de] la oreja del Señor [2 Perro] el Anciano […] Y a su vez, éste perforó la oreja del Señor 9 Viento."[15] Ésta es una ceremonia tolteca, como veremos adelante, cuyo antecedente es probablemente Teotihuacán, la metrópoli a la que acudían los gobernantes de las provincias sometidas a ella para ser confirmados en su cargo.[16]

Sigue luego la aparición de las plantas sagradas (maíz, maguey, hongos alucinógenos) y la descripción de sus ritos consagratorios, episodio que conduce a un momento climático: el nacimiento del sol (fig. 10). Esta secuencia es comparable a la serie de acontecimientos que preceden a la creación del sol y el principio de los reinos que advertimos en el *Popol Vuh* y en otros mitos de creación mesoamericanos.[17] La aparición

del sol pone fin a los acontecimientos preparatorios de la creación del cosmos (nacimiento del héroe cultural, organización de la tierra y origen de las plantas), y anuncia la proximidad de las fundaciones definitivas. Esta representación de la primera aparición del sol es un momento glorioso en todas las cosmogonías mesoamericanas, y el inicio del tiempo humano. Mark B. King observó que la fecha de su aparición en el *Códice de Viena*, 2 Venado del año 13 Conejo, tienen el significado de canto y dedujo que el "significado onomatopéyico de sus sílabas equivalía a la explosión del primer amanecer". Fuego y calor, sol y nacimiento, plática, canto y música… aparecen plasmadas en una sola imagen del dios.[18]

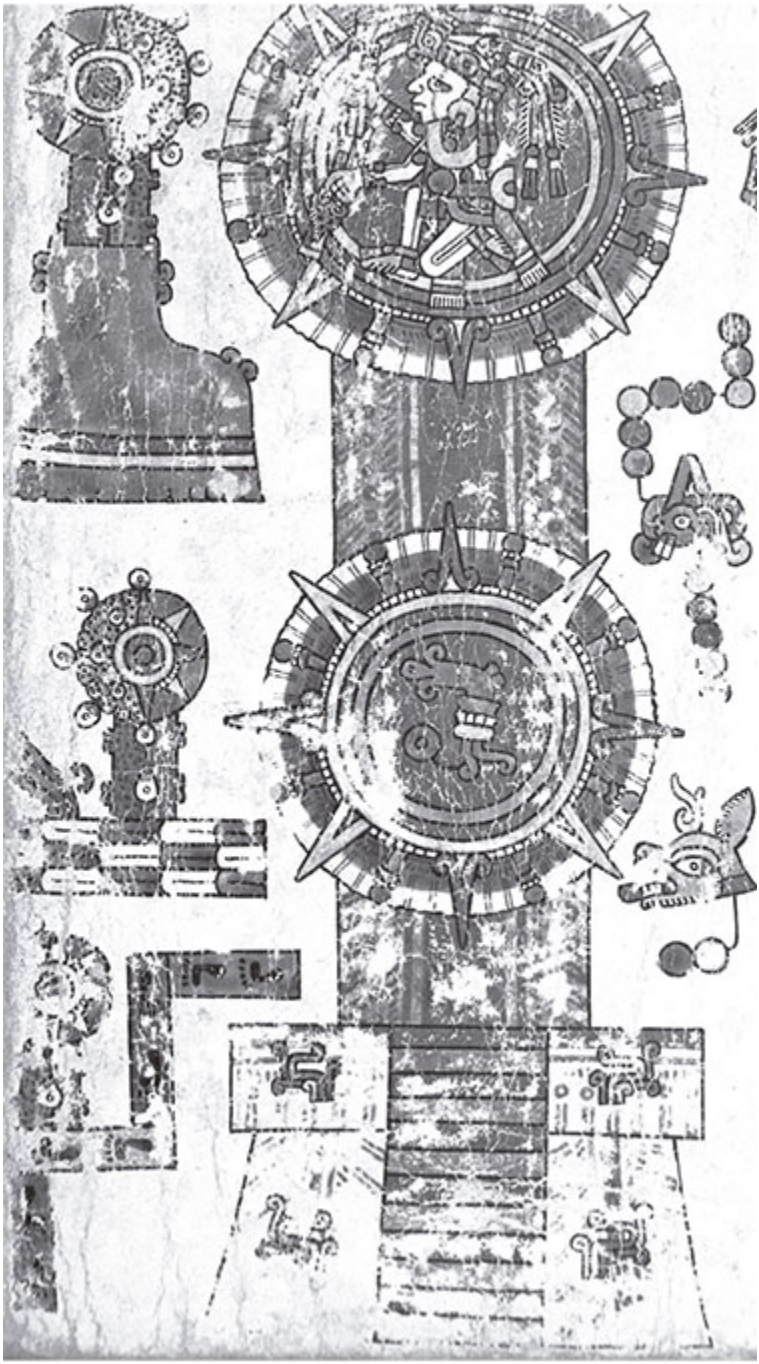


FIGURA 10. La primera salida del Sol en la tierra mixteca. Foto tomada del *Códice Vindobonensis*, lámina 23.

Las últimas 20 páginas del *Códice de Viena* están dedicadas a temas sustantivos. Describen 10 ritos complejos, marcados por la presencia de dioses, lugares, edificios y ceremonias específicos, que se han interpretado como un ordenamiento ritual del territorio, un bautizo de sus regiones y lugares, cuyo resultado último es una suerte de mapa sagrado de la tierra mixteca. Cada uno de los 10 ritos de ordenamiento de la tierra finaliza con una ceremonia dedicada a encender el Fuego Nuevo (fig. 11). El Fuego Nuevo era también una ceremonia teotihuacana, que celebraba el nacimiento de una nueva era, la entronización del gobernante o la inauguración de un templo.[19] En el *Códice de Viena* 9 Viento comienza y finaliza el encendido del Fuego Nuevo de estas localidades, "para iniciar el culto [y] para fundar los señoríos y sus dinastías."[20] "El ritual del Fuego Nuevo era de suma importancia, ya que marcaba el inicio del culto y del señorío. La ceremonia se repite cíclicamente. La más conocida es la versión azteca [...] cinco siglos después]." "El *Códice Borgia* p. 46 [...] muestra cómo una larga serie de ritos termina con el Fuego Nuevo: un sacerdote de Quetzalcóatl taladra el corazón de jade de una deidad del hogar, acostada como víctima sobre un trono", un sacrificio que inicia una nueva era.[21]

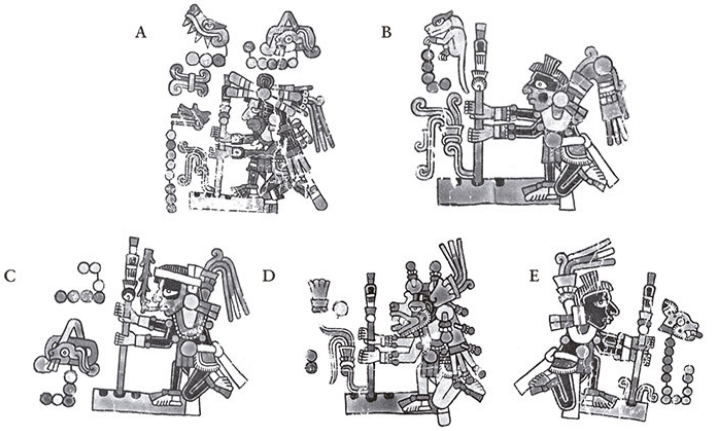


FIGURA 11. Ejemplos del ritual del Fuego Nuevo en el *Códice de Viena.* A) Primera ceremonia del Fuego Nuevo, ejecutada por 9 Viento. B) Segunda ceremonia, ejecutada por el Señor 5 Lagartija. C) Tercera ceremonia, ejecutada por el Señor que Bebe Sangre. D) Cuarta ceremonia, ejecutada por el Señor Xólotl de Jade. E) Quinta ceremonia, ejecutada por el Señor 12 Jaguar. Foto tomada del *Códice Vindobonensis*, láminas 32, 21, 19, 18 y 16.

Se advierte entonces que el *Códice de Viena* concluye con el ordenamiento, nomenclatura y división de la tierra mixteca, y con su consagración ritual, en la ceremonia del Fuego Nuevo (fig. 12).[22] En estos códices, como es usual en la tradición cosmológica de Amerindia, el territorio se distribuye en cuatro partes orientadas hacia los rumbos cardinales (fig. 13).[23] El propósito último del códice es definir la extensión y calidades de la tierra mixteca, nombrar cada una de las montañas, cañadas, valles, ríos, pueblos, templos y lugares que la componen y significan, y hacer constatar que todos esos sitios han sido debidamente consagrados por ceremonias de apropiación establecidas por los dioses protectores del pueblo mixteco.

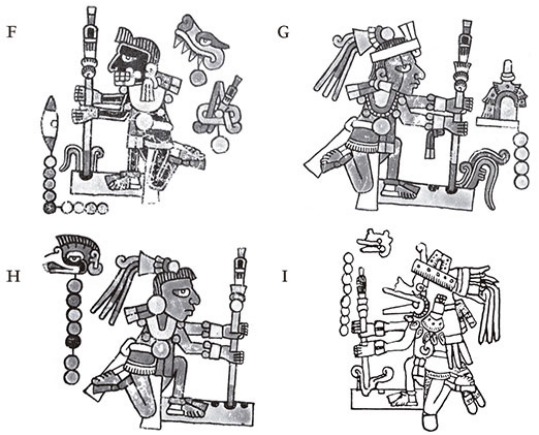


FIGURA 12. (Continuación). Ejemplos de encendido del Fuego Nuevo en el *Códice de Viena.* F) Sexta ceremonia del Fuego Nuevo ejecutada por el Señor 9 Pedernal. G) Séptima ceremonia ejecutada por el Señor 4 Casa. H) Octava ceremonia ejecutada por el Señor 7 Zopilote. I) Novena ceremonia ejecutada por el Señor 9 Viento. Foto tomada del *Códice Vindobonensis*, láminas 11, 12, 14.

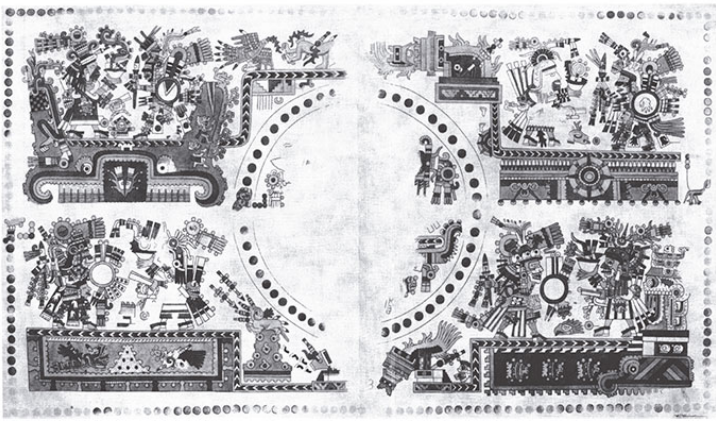


FIGURA 13. Representación de las regiones del territorio mixteco ubicadas en los cuatro rumbos cardinales, según la reconstrucción de Karl A. Nowotny de una lámina del *Fonds Mexicanus 20.* Al oeste, Achiutla; al norte, Monte Negro; al este, Jaltepec, y Mitlaltongo al sur. Foto tomada de Karl A. Nowotny, *Tlacuilloli Style…*, p. 161.

Los estudiosos de estos libros percibieron que los topónimos no son meras marcas geográficas en la escritura de Amerindia. Los signos de lugar mixtecos hablan también de la relación íntima entre los linajes gobernantes y la posesión y manejo del territorio.[24] Según la interpretación de algunos autores, el ejercicio de ubicar, ordenar y nombrar las diferentes partes de la tierra mixteca no se limitó a dibujar un mapa

de la Mixteca Alta o de la región de Tilantongo.[25] La delimitación del territorio es una demostración de que esa tierra, al ser consagrada por los ritos y ceremonias mencionados antes, era pertenencia de los fundadores del pueblo de Tilantongo. El texto que narra la creación del cosmos y el origen de los seres humanos, las plantas cultivadas y el sol, es también el documento que legitima la posesión del territorio. El *Códice de Viena* es el manuscrito más antiguo que conocemos que remonta la posesión del suelo a los tiempos de la creación del mundo, y vincula esa apropiación a los linajes fundadores del señorío de Tilantongo. Pero como sabemos bien, los gobernantes más antiguos de Amerindia, comenzando por los olmecas de La Venta, los zapotecas de Monte Albán, o los de Tolan-Teotihuacán, hasta los mexicas de Tenochtitlan, se atribuyeron "ser hijos del inframundo, la tierra y el cielo", y con premeditación utilizaron esos orígenes sobrenaturales para incrustrarlos en el curso normal de la vida diaria, convirtiéndolos en símbolos de su poderío terreno.[26]

1. Representaciones y funciones de 9 Viento en el *Códice de Viena*

El *Códice de Viena* es un libro de imágenes dotado de su "propio estilo y riqueza". Como observan Anders y sus colaboradores, es un relato de la formación de la región mixteca, de la obra portentosa de sus dioses y de la genealogía y hazañas de sus gobernantes.[27] En el anverso de este libro pintado encontramos la información más rica del nacimiento y acciones de 9 Viento, que aquí aparece como el principal dios y héroe cultural, el personaje más activo en la formación del mundo religioso, ceremonial, social y político de la Mixteca Alta.

No participa en la creación del cosmos mixteco, pero sí en el ordenamiento de su territorio, en la creación de los seres humanos, dinastías y númenes protectores de los mixtecos, así como es él quien da a conocer las plantas cultivadas, los ritos y las ceremonias que se efectúan cuando se fundan lugares o templos y se hace su consagración final. La imagen icónica que lo representa con mayor fuerza es la que se ve en la figura 7 de este capítulo. En el *Códice de Viena* aparece con múltiples atributos, tanto divinos (Señor de Jade, que lleva dentro la divinidad, Señor de poderes mágicos) como humanos (conquistador, guerrero, poeta, orador, escritor, sabio, chamán, sacerdote...).[28] Quizá esos atributos se resumen en el papel de héroe cultural, en el personaje que lleva a la tierra mixteca los bienes de la civilización.

Lo que es común a estos dioses-héroes es su carácter local. Son héroes civilizadores de la ciudad, el reino o el grupo étnico que llamamos olmeca (La Venta), o mixteco. Son héroes culturales de pequeños o grandes señoríos, cuya historia se relata en códices y monumentos expresamente solicitados por los gobernantes de esas entidades políticas. "El relato narrado en cualquier manuscrito histórico expresaba indudablemente el punto de vista regional del poblado o de los poblados cuyos gobernantes comisionaron que se pintara el manuscrito."[29] Sin embargo, a pesar de esa innegable "localidad" de los relatos de creación, desde sus orígenes olmecas, mayas o zapotecos el núcleo duro de estos relatos (su contenido, temática, estructura y composición) tiende a reproducirse fuera de las fronteras locales y regionales, sean éstas geográficas, lingüísticas, étnicas o políticas. Esto quiere decir que las narraciones de creación que hemos resumido aquí reposaban en una memoria común, en un canon o teología

compartida sobre el principio del universo y el comienzo de la vida civilizada que, sin embargo, se transformaba en cada época, región o cambio político. Un tema al que volveremos en el capítulo VII.

---

[1] Elizabeth Hill Boone, *Relatos en rojo y negro*, pp. 45-46. Adelante, en la p. 105, dice Boone: "Los primeros acontecimientos de las historias mixtecas [narradas en los códices de esta región], que se pueden situar en el tiempo real datan de cerca de 950 d.C., cuando la antigua estructura política clásica se quebrantó dejando lugar a las nuevas dinastías posclásicas y reinos comunitarios". En la explicación que hacen Anders, Jansen y Pérez Jiménez del reverso del *Códice de Viena*, aparecen fechas que van de 940, 942, 990, 1073, 1082, 1112 a 1357. Véase *Códice Vindobonensis. Origen e historia de los reyes mixtecos*, México, FCE, pp. 199-214. Robert Lloyd Williams, *op. cit.*, p. 18, da las fechas de 950-1519 para las dinastías de Tilantongo, Teozacoalco, Tlaxiaco y Achiutla.

[2] Aquí seguimos la versión de este códice elaborada por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, ya citada antes. También me apoyo en los estudios de este códice hechos por Alfonso Caso; Jill Leslie Furst; E. Boone, capítulo V; Karl A. Nowotny, *Tlacuilolli Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*, Norman, The University of Oklahoma Press, 2005, entre otros. Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices*, México, Conaculta, 1998. El iniciador del estudio comparativo del dios 9 Viento con Ehécatl-Quetzalcóatl fue H. B. Nicholson: "The Deity 9 Wind Ehécatl-Quetzalcoatl in the Mixteca Pictorials", *Journal of Latin American Lore*, vol. 4, núm. 1, 1978, 4, pp. 61-92.

[3] Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Códice Vindobonensis…*, pp. 84-87.

[4] Sobre las acciones de 9 Viento en los códices y lienzos mixtecos, véase H. B. Nicholson, *op. cit.*, pp. 61-92.

[5] *Códice Nuttall. Lado 2: La historia de Tilantongo y Teozacualco*, Manuel A. Hermann Lejarazu (estudio introductorio e interpretación de láminas), *Arqueología mexicana*, ed. especial, México, Raíces, 2008, pp. 50-51, lám. 19a.

[6] *Ibid.*, p. 50, lám. 19b y pp. 58-59, lám. 22.

* "Los hombres de Piedra desempeñan un papel importante en la historia temprana de la región mixteca, fueron vencidos por los primeros príncipes procedentes de Apoala […] Probablemente corresponden a los "Hombres que habían salido del centro de la Tierra". Nota a pie de página de Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Códice Vindobonensis…*, pp. 90-91.

** Sus títulos lo relacionan con la riqueza (algodón, jade, oro), con atributos específicos (aretes y tocados) y con un carácter divino (sacrificador, sahumado, torcido). Los títulos guerreros pueden referirse a su valor en la guerra y a su relación con los señores de Apoala […]". Nota a pie de página de Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Idem.*

[7] *Ibid.*, p. 90. En la obra de Bodo Spranz, *Los dioses en los códices mexicanos, del grupo Borgia,* María Martínez Peñaloza (trad.), México, FCE, 1973, pp. 140-180, el lector encontrará una descripción exhaustiva de la iconografía de Ehécatl-Quetzalcóatl en los códices de este grupo.

[8] *Ibid.*, p. 92. Véase otra descripción detallada de los atributos y funciones de 9 Viento en Furst, *op. cit.*, pp. 104-105.

[9] En casi todos los casos en que aparece la imagen de 9 Viento con su nombre calendárico, Jansen y sus colegas le llaman 9 Viento Quetzalcóatl; véase *Códice Vindobonensis…* También hace lo mismo H. B. Nicholson, quien en su ensayo sobre "The Deity 9 Wind" (p. 62) dice que la identificación de este dios mixteco está basada en su similitud iconográfica con el dios Ehécatl-Quetzalcóatl del México central.

[10] Caso, *Reyes y reinas de la mixteca*, México, FCE, 1977, t. I, pp. 47-48, 61, 120; t. II, pp. 60-64.

[11] Bruce E. Byland y John M. D. Pohl, *In the Realm of 8 Deer. The Archeology of the Mixtec Codices*, Norman, The University of Oklahoma, 1994, fig. 38, p. 88. Nicholson, 1978, p. 69.

[12] Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Códice Vindobonensis*, p. 94.

[13] Boone, *Relatos en rojo y negro*, pp. 110-112 y 114; Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *op. cit.*, pp. 113-115.

[14] Véase Ferdinand Anders y Nancy P. Troike (eds.), *Codex Zouche-Nuttall.* Graz, Academische Druck-u Verlagsanstalt, 1967, pp. 15-16, 20, 39 y 65. Y Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila.* Libro explicativo del llamado *Códice Zouche-Nuttall*, México, FCE, 1992, láms. 15, 18, 19 y 65, pp. 116, 122, 127-129 y 214.

[15] Caso, *Reyes y reinas de la mixteca*, p. 132.

[16] Nicholson, "The Deity 9 Wind", pp. 72-73; William L. Fash, Alexandre Tokovinine y Barbara W. Fash, "The House of New Fire at Teotihuacan and Its Legacy in Mesoamerica", William Fash y Leonardo López Luján, (eds.), *The Art of Urbanism. Hoe Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2009, pp. 201-229.

[17] Furst, *op. cit.*, pp. 129-220. Se trata de la secuencia canónica (I. Creación del cosmos; II. Origen de los seres humanos, las plantas cultivadas y el Sol, y III. Fundación del reino), que he señalado como característica definitoria de los mitos de creación de Amerindia. Véase Florescano, *Memoria indígena,* México, Taurus, 1999; *Historia de las historias de la nación mexicana,* México, Taurus, 2002.

[18] Citado por Viola Köning, "La escritura mixteca", en Carmen Arellano Hoffmann, Peer Schmidt y Xavier Noguez (coords.), *Libros y escritura de tradición indígena*, México, El Colegio Mexiquense, 2002, pp. 109-155. La cita en las pp. 148-151.

[19] Véase el importante estudio de William L. Fash, Alexandre Tokovinine y Barbara Fash, *op. cit.*, pp. 201-229. Y los comentarios que expongo en el capítulo IV de esta parte, al referirme a la lámina del Fuego Nuevo en el *Códice Borgia.*

[20] Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Códice Vindobonensis*, p. 129.

[21] *Ibid.*, pp. 129-130.

[22] Furst, *op. cit.*, pp. 236-237, 257-259. Boone (*Relatos en rojo y negro*, p. 90), dice que la narrativa del *Códice de Viena* "está estructurada como una serie de creaciones o episodios iniciales que son conceptualmente abstractos o ceremoniales y luego devienen, conforme progresa el manuscrito, más concretos y geográficos". Las 10 ceremonias que finalizan con el encendido del Fuego Nuevo las describen Anders, Jansen y Pérez Jiménez en *Códice Vindobonensis*, pp.129-179.

[23] *Ibid.*, pp. 82-83 y figura 33.

[24] Byland y Pohl, *op. cit.*, p. 45.

[25] Furst, *op. cit.*, p. 237.

[26] Véase el análisis comparativo que hace Robert Lloyd Williams entre fuerzas y poderes sobrenaturales y atributos y privilegios terrenales de los gobernantes, *op. cit.*, pp. 69-89.

[27] Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Códice Vindobonensis*, p. 40. La genealogía de los gobernantes está pintada en las 14 láminas del reverso. Una buena definición del lenguaje pictográfico es la de Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la Conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*, México, FCE, 2010, p. 191. "El lenguaje pictográfico es un lenguaje pictórico, es decir, un lenguaje de formas pintadas o talladas que sigue ciertas conversiones estilísticas. Pero se trata de un lenguaje pictórico sui generis, pues no busca solamente la representación visual de objetos, personajes, situaciones e ideas, sino también el registro preciso de acontecimientos y datos. Es entonces un lenguaje que cumple algunas de las funciones de la escritura, pero sin ser escritura…"

[28] *Ibid*., pp. 90-93.

[29] Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps*, p. 82, citado por Boone, *Relatos en rojo y negro*, p. 104, n. 1.

V. La cosmogonía del *Códice Borgia* (nahuas)

(mediados o finales del siglo xv)

Una sorpresa inesperada, que permite revisar los temas del origen, cambio y continuidad de los relatos de creación de Amerindia, vino a ser el descubrimiento de una gran cosmogonía en el *Códice Borgia*, uno de los libros pintados mejor estudiados desde tiempo atrás.[1] Debemos esta sorpresa al infatigable ingenio de Elizabeth Boone, quien en su libro más reciente, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*,[2] se despegó del análisis acucioso de los *tonalpohualli* o libros adivinatorios que venía haciendo en el *Códice Borgia* y descubrió entre sus páginas 29 a 46 una cosmogonía diferente a las mayas y mixtecas que hemos visto antes y a las posteriores mexicas. Apoyada en los estudios de Seler, Nowotny, Jansen y colaboradores, y en la aportación de Bruce Byland, Boone propone un análisis original de esas páginas, 18 coloridas páginas que describen pasajes que narran la apertura espectacular de un envoltorio sagrado (el *tlaquimilolli* nahua es el Envoltorio Sagrado que hemos visto antes en los códices mixtecos), que desencadena una explosión fenomenal de energía y de innumerables vientos que se esparcen por todas las direcciones, el descenso a la tierra del personaje llamado Stripe Eye, "Ojo rayado" (una suerte de Ehécatl que la autora identifica con tres representaciones de Quetzalcóatl), la emergencia de la humanidad, la creación del maíz y el nacimiento del sol. Éstos y otros episodios, en los que participan numerosos personajes, son presentados en el códice en una forma gráfica (a veces la escena se extiende en dos páginas completas), a través de un proceso narrativo que se desenvuelve en varios episodios.

A continuación presento un resumen de esos episodios, basándome en la interpretación de Boone, pero siguiendo también las que ofrecen Jansen y colaboradores, Bruce Byland y otros autores. Formalmente la narración se desarrolla en una página que al final, por una abertura, transporta la continuación de ese episodio a la siguiente, de manera que es posible seguir la narración en forma continua. Las figuras ahí representadas, sea en forma de cuadriláteros o mediante diosas extendidas a lo largo del inicio o el final de la página, separan un episodio del otro. El principal actor de estas escenas es, para Boone, Quetzalcóatl, identificado por su tocado, el pectoral de caracola y los ornamentos de concha en las orejas. Boone subraya que el primero y el último de los personajes de la página 46 del *Borgia* (la que cierra la cosmogonía), representan "sin lugar a dudas" a Quetzalcóatl, pues tienen como atributos de este numen la barba, el cuerpo pintado de negro y la pintura tricolor de la cara. Para mí, sin embargo, son representaciones del dios del viento Ehécatl, pues se trata de imágenes muy semejantes a las de 9 Viento en el *Códice de Viena*. Boone distingue tres manifestaciones principales del personaje que llama Quetzalcóatl en la cosmogonía (fig. 1).

FIGURA 1. Las tres principales manifestaciones de Quetzalcóatl, según Boone, en la cosmogonía del *Códice Borgia*: a) Quetzalcóatl con pintura tricolor en la cara; b) "Ojo rayado o cruzado"; c) Ehécatl negro. Imagen tomada de Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia*….

Por mi parte, sostengo que estas imágenes no son representaciones de Quetzalcóatl (que es un personaje sólo mencionado

en las fuentes del siglo XV y XVI, como se verá adelante), sino de Ehécatl, representado como 9 Viento, el dios creador y héroe cultural que aparece más temprano y con mayor fuerza en el *Códice de Viena*.[3] Ese códice se ha fechado entre mediados y finales del siglo XV. Sus imágenes principales las he recogido en la figura 2. Por otro lado, como se verá en la segunda parte de este ensayo, en las páginas dedicadas a los dioses de la Tríada de Palenque (cuyos templos se edificaron en los años 690-692), varios autores vincularon al dios creador de esta tríada y de la cosmogonía de Palenque con 9 *Ik* (9 Viento), el numen que desde el Preclásico parece estar representado con una máscara bucal de pato o ave en el mural de San Bartolo, y más tarde, en un vaso del Clásico tardío.[4] Pero éste es un tema que trataremos más detenidamente en el capítulo VI. Veamos ahora las páginas del *Códice Borgia* que contienen la cosmogonía que atrajo el interés de Elizabeth Boone. Uno de los rasgos más notables y aún no explicados de este códice es que con excepción de las representaciones de los tres llamados Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Venus, Tláloc y algunos personajes con rasgos antropomórficos, los demás son representados con garras en las extremidades, confiriéndoles una apariencia animal.

El relato de la creación del cosmos del *Borgia* comienza en la oscuridad como otros relatos clásicos de creación, cuando todavía no hay sol. El primer episodio se inicia con una imagen deslumbrante: la explosión del Envoltorio Sagrado (el *tlaquimilolli* nahua)[5] en un recinto cuadrangular.

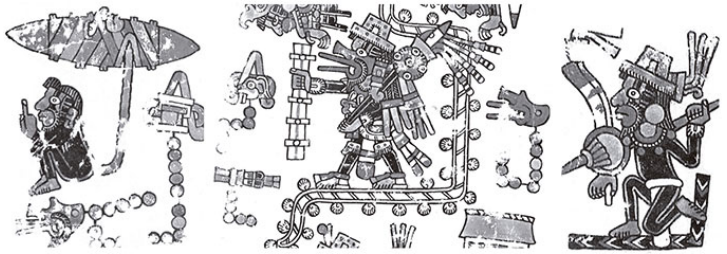


FIGURA 2. Representaciones de 9 Viento en el *Códice de Viena*. A) Nacimiento de 9 Viento de un gran pedernal personificado. *Códice Vindobonensis*, lám. 14. Se advierte su cuerpo pintado de negro y su nombre calendárico con la máscara bucal. B) Descenso de 9 Viento del cielo a la Tierra con todos los atributos que le dieron los dioses creadores del cosmos mixteco. Lleva su tocado de piel de jaguar, la máscara bucal con barba, la macana incrustada de turquesas y el bastón cosmológico. *Códice Vindobonensis*, lám. 48. C) Representación de 9 Viento como guerrero, pintado de negro con sus atributos principales. En ésta y las imágenes anteriores una raya negra vertical le atraviesa el ojo. *Códice Vindobonensis*, lám. 48.

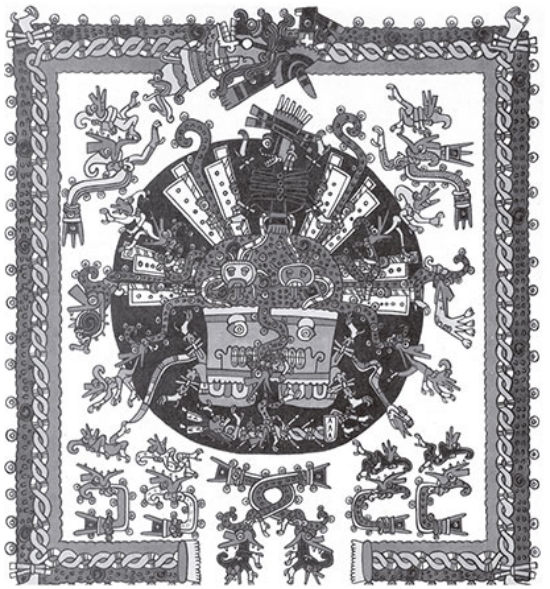


FIGURA 3. Explosión del Envoltorio Sagrado que desparrama por los cuatro rumbos del cosmos la sustancia vital y la energía del viento, en forma de criaturas animadas con la máscara bucal del dios del Viento. Lámina 29 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*

En el centro del círculo negro (fig. 3)[6] se ve un vaso azul de cuyo borde superior brota una sustancia oscura que expele siete criaturas animadas con cara en forma de máscara bucal, que a su vez expulsan otras pequeñas criaturas con la boca del dios del viento, Ehécatl. Abajo del círculo, dos serpientes entrelazadas muestran la máscara bucal y de ésta brotan otras tantas

criaturas con la misma fisionomía. Las cuatro esquinas del recinto registran cuatro serpientes semejantes que escupen las mismas figuras. Según Boone, esta escena puede interpretarse como una explosión de la energía primordial guardada en el Envoltorio Sagrado, una energía que toma la forma de criaturas que encarnan el viento que se dispersa por los cuatro rumbos del mundo, representados por el cuadrilátero que enmarca el conjunto.[7] Este Envoltorio Sagrado es un símbolo de creación antiquísimo, pues aparece en la pintura mural de San Bartolo (200-100 a.C.), en la Pared Norte, como el guaje que explota y del cual brotan cinco figuras. La que sale de la punta del guaje lleva una banda que envuelve su frente y la cabeza.[8] Como hemos visto, éste es un símbolo de creación ineludible en los relatos de creación mixtecos.

El segundo acontecimiento es la creación de la cuenta de los días o del origen del tiempo (lámina 30 del *Códice Borgia*), presentada en un escenario cuadrangular. Los 20 signos de los días comienzan con el día Cocodrilo, en la parte inferior derecha, y corren en dirección opuesta a las manecillas del reloj, hasta terminar con el día 20. En las cuatro esquinas aparecen cuatro figuras direccionales (fig. 4), personificadas por seres pintados de negro (sacerdotes) que llevan bolsas de copal y punzan con sus bastones los círculos que encierran los días. El nacimiento del Tiempo, ejemplificado aquí con la cuenta de los días, le otorga temporalidad a la organización del cosmos que inicia la primera página de esta cosmogonía. En estas imágenes aparece la imagen del dios Tezcatlipoca, dios nahua cuya presencia será constante en los mitos de creación posteriores.[9] Como lo han señalado diversos autores tiempo y espacio forman una unidad inseparable en el pensamiento mesoamericano. En la lámina 31 (fig. 5) se sigue la cuenta de los días del tonalpohualli (Venado, Hierba, Movimiento y Viento); la imagen central la ocupa una

diosa con los ojos vendados y el corazón saliendo de su pecho, que puede interpretarse como una escena de sacrificio.

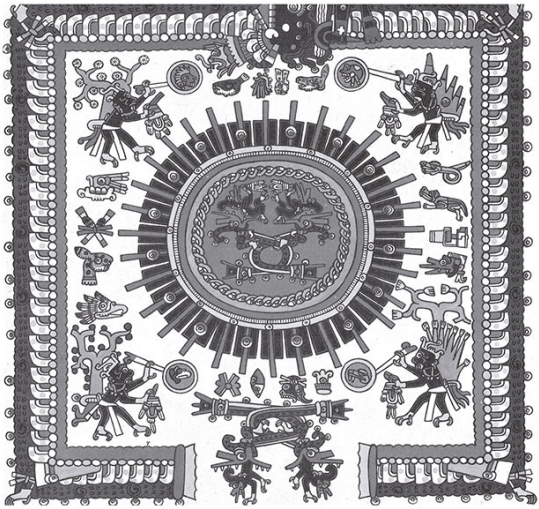


FIGURA 4. Creación de la cuenta de los días en la lámina 30 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 30.

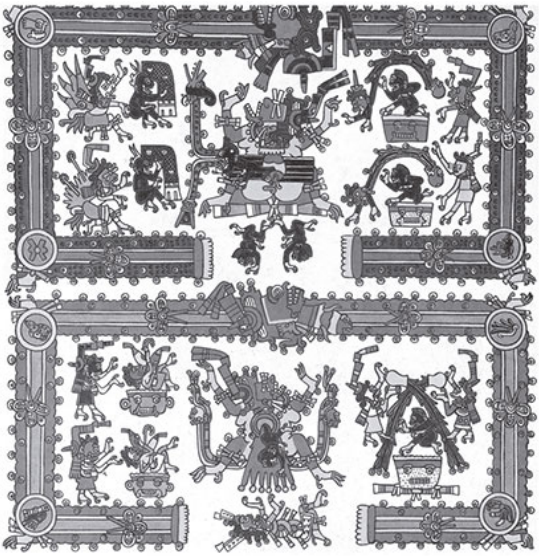


FIGURA 5. Continuación de la cuenta de los días en la lámina 31 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 31.

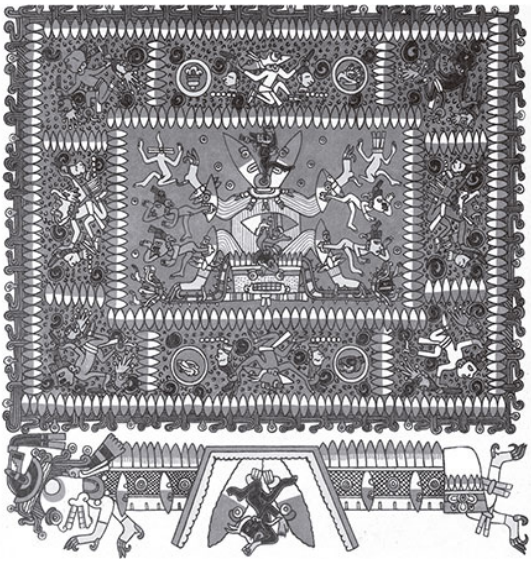


FIGURA 6. Nacimiento de los Tezcatlipocas guerreros y de Quetzalcóatl en la lámina 32 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 32.

En la interpretación de Boone la lámina 32 presenta el nacimiento de los Tezcatlipocas guerreros y de Quetzalcóatl (que yo interpreto como Ehécatl) (fig. 6). En el centro de esta escena de muerte y nacimiento se ve una diosa rayada en posición de parto. Su cabeza está formada por dos cuchillos de pedernal abiertos, y en sus brazos y piernas se miran otros cuatro cuchillos de cuyas bocas salen cuatro personajes que Boone interpreta como Tezcatlipocas guerreros. Del vientre de la diosa emerge un personaje que por tener el cuerpo coloreado y la cara pintada de negro, amarillo y rojo, Boone identifica con el Quetzalcóatl descrito en los mitos del siglo XVI.[10] En la parte inferior de esta lámina se advierte una abertura en cuyo interior hay dos cuchillos de pedernal entre los cuales se abre camino el personaje que tiene pintura tricolor en la cara, a quien Boone interpreta como Quetzalcóatl.

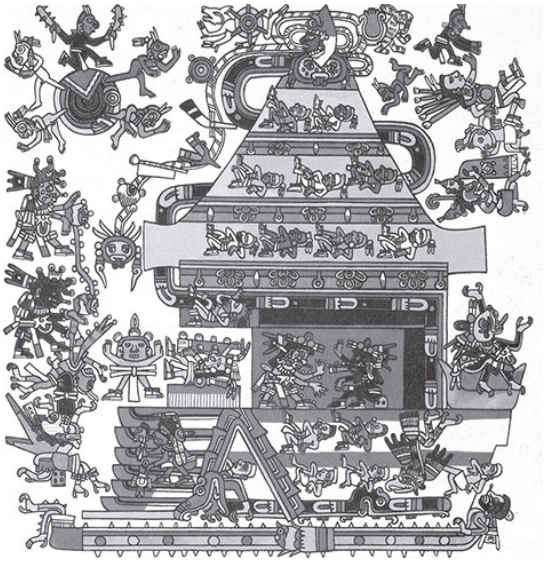


FIGURA 7. Templo Negro, con su techo cónico, semejante a los templos tradicionales de Ehécatl. Lámina 33 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia*...

El siguiente episodio, uno de los más complejos, tiene por escenario dos templos celestiales, el Templo Negro con su techo cónico y el Templo Rojo. En el frente del Templo Negro se advierten las representaciones de Venus y del Quetzalcóatl negro, quienes ejecutan un sacrificio del corazón. En el interior del templo, Venus se aproxima al Quetzalcóatl negro en actitud de súplica, según Boone. En el Rojo ocurre el nacimiento del sol (figs. 7 y 8). En su interior se observa la ceremonia de encender el Fuego Nuevo, que festeja la aparición de la luz solar iluminando la Tierra. Sigue luego una secuencia presidida por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, quienes participan en la apertura de un envoltorio sagrado (láminas 35 y 36), acontecimiento que en los códices mixtecos inicia una serie de fundaciones y acontecimientos importantes.

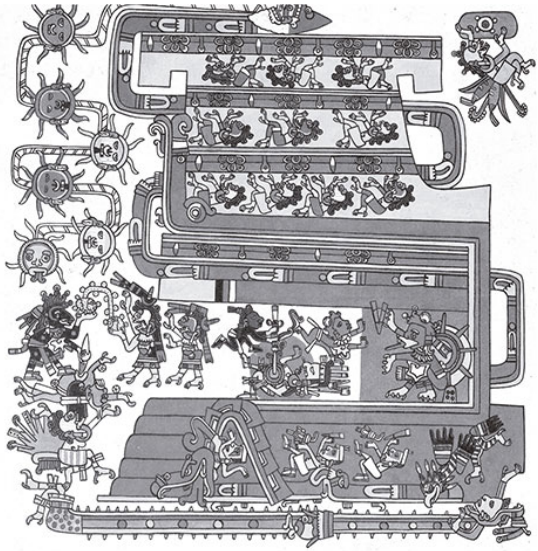


FIGURA 8. Templo Rojo con la ceremonia del encendido del Fuego Nuevo sobre el cuerpo de Tonacatecuhtli, el "Señor de Nuestro Sustento", y la escena del nacimiento del sol a la izquierda. *Códice Borgia*, lámina 34. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia*...

El Quetzalcóatl negro obtiene el Envoltorio Sagrado que se guardaba en el templo redondo mediante el sacrificio de la sangre de su pene (fig. 9, parte superior izquierda), y emprende una marcha por un camino azul, junto con Tezcatlipoca, quien porta símbolos propios de Ehécatl (figs. 9-10). Al final del camino el Envoltorio Sagrado se abre con una explosión de fuerzas cargadas de energía (fig. 10). De la explosión brotan ocho serpientes, cada una con la máscara del dios del viento. Según la descripción de Boone, de estos ocho elementos nacen ocho figuras o espíritus de obsidiana, representados por hombres desnudos con un cono en la cabeza (fig. 10, parte inferior). Un flujo de esencias se arremolina en el pasillo que sale del interior del Envoltorio Sagrado, baja, corre hacia el lado derecho y da la vuelta al cuadrángulo que circunda la escena. En el interior de ese corredor cargado de energía se advierten cuatro figuras de Stripe Eye ("Ojo rayado o cruzado"), como le llama Boone (*Códice Borgia*, lámina 37).

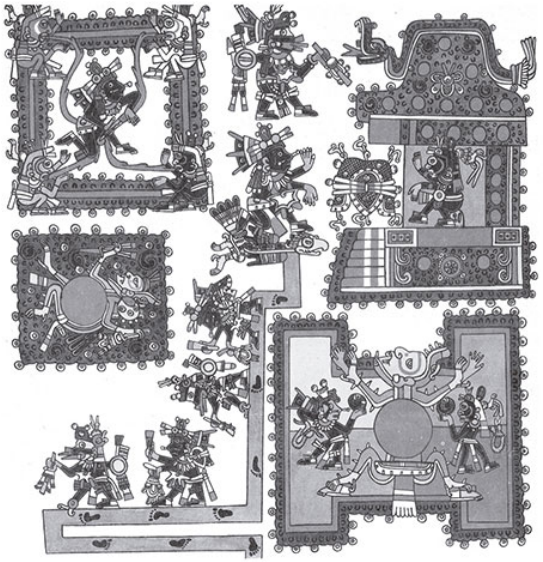


FIGURA 9. En la parte superior izquierda de esta escena el Quetzalcóatl negro se sangra el pene y su sangre se esparce por las cuatro esquinas del cosmos. Abajo monta un águila y luego se detiene en un templo en cuya plataforma descansa un Envoltorio Sagrado. El Quetzalcóatl negro solicita a Yoaltecuhtli, dios de la noche y la oscuridad, la entrega del Envoltorio Sagrado. Luego carga el envoltorio en su espalda y desciende por un camino azul, en compañía de Tezcatlipoca, quien porta símbolos del dios del viento, como la máscara bucal. Lámina 35 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*

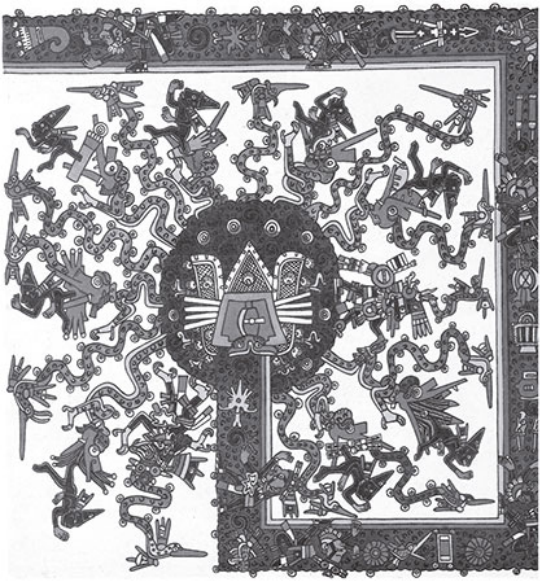


FIGURA 10. Apertura del Envoltorio Sagrado que hace explotar las fuerzas de energía vital que conservaba en su interior. De él brotan ocho serpientes con máscara de Ehécatl, el dios del viento. En la corriente vital que surge del Envoltorio Sagrado se ven cuatro representaciones de Ehécatl, bajo la forma de "Ojo rayado". Lámina 36 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*

Al final de esta corriente de energía brota Ehécatl de la boca de una de las representaciones de Stripe Eye (mitad del lado izquierdo de las láminas 37-38 del *Códice Borgia*). En la parte superior se ven las representaciones de los templos rojo (izquierda) y negro (derecha) (figs. 11 y 12). En el interior del primero una deidad solar sopla una flauta y toca un tambor y en el interior del Templo Negro se advierte a Xólotl sentado. Xólotl baja por un camino azul y lleva la luz del cielo a las cuatro partes del cosmos.

En la lámina 38 (fig. 12), un personaje muy semejante a la representación clásica de Tláloc aparece en la escena inferior (izquierda), donde se ve una personificación del agua de la cual brotan plantas. Esta figura hiere con una navaja la cara de Tláloc, lo que provoca el derrame de sangre que parece vivificar la corriente de agua (fig. 12). Al final de la lámina 38 (parte inferior derecha), un tlaloque (ayudante de Tláloc) derrama agua sobre una figura humana desnuda, en una escena que parece representar el nacimiento de los seres humanos. Según Boone, los progenitores de este primer ser humano están pintados arriba, en el recinto cuadrado y enjoyado cubierto de sangre. En su interior se advierte una pareja en el acto sexual, que Boone identifica con Tonacatecuhtli y Cipactonal, los dioses creadores de la mitología nahua. Abajo de esta pareja, del interior de un círculo enjoyado, emerge un cuerpo humano desnudo, flanqueado por dos mazorcas. Anders, Jansen y Pérez Jiménez interpretan esta escena como el nacimiento del maíz joven.[11] Karl Taube, por su parte, propone que esta escena representa la creación de la humanidad por mediación del maíz y la sangre.[12] El *Códice Borgia*, concluye Boone, "parece ilustrar el nacimiento y el lavado o bautizo de agua del primer ser humano" (fig. 12). Un bautizo semejante se advierte en la lámina 5 del *Códice Nu-*

ttall, (segunda parte), donde se ve al dios de la lluvia regando con agua al personaje 8 Viento.[13]

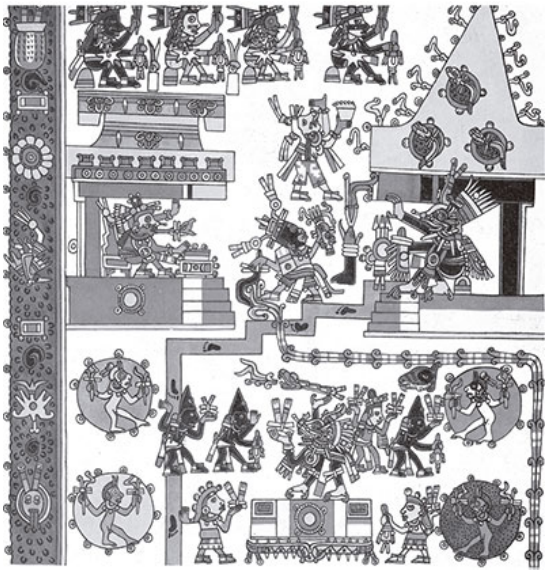


FIGURA 11. Representaciones de los templos Rojo (izquierda) y Negro (derecha). En el Rojo una deidad solar toca la flauta y un tambor. En el interior del Templo Negro se ve a Xólotl. Lámina 37 del *Códice Borgia.* Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*

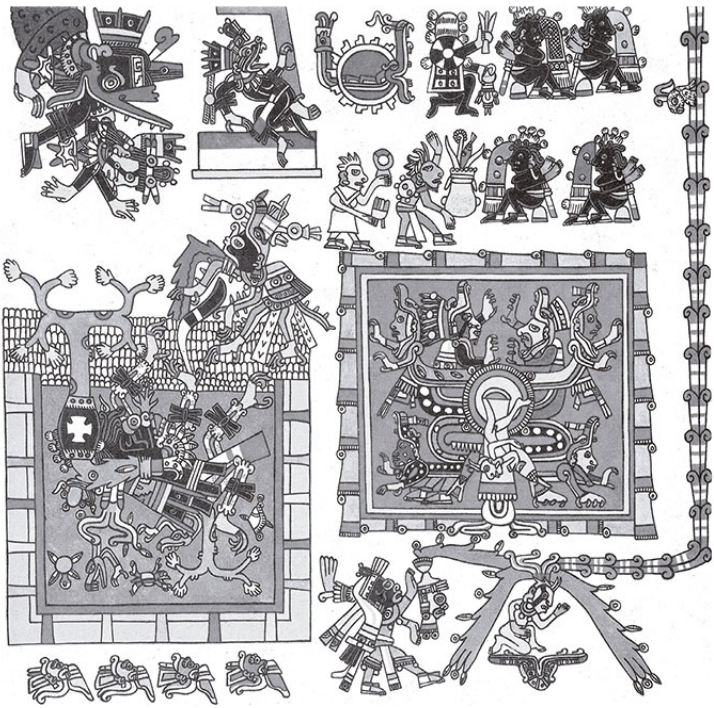


FIGURA 12. En la parte superior izquierda de esta lámina se ve salir la cara de Stripe Eye de la boca de una serpiente con la máscara bucal del dios del viento. Al salir de esta suerte de inframundo, entra en un sitio luminoso. Luego, la escena es ocupada por Tláloc (cuadrángulo izquierdo). En la parte inferior derecha se representa el nacimiento de un ser humano, bañado con agua por un tlaloque. Lámina 38 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*

Otros seis episodios de este relato fascinante ocupan las últimas ocho páginas de la cosmogonía del *Códice Borgia*. El tercer episodio se refiere al sacrificio del sol, una escena pintada en las láminas 39 y 40 (figs. 13 y 14). Este tema y los siguientes episodios presentan dificultades para una interpretación satisfactoria, como lo reconoce Elizabeth Boone. Por ello remito al lector a la descripción amplia y erudita de esa autora.

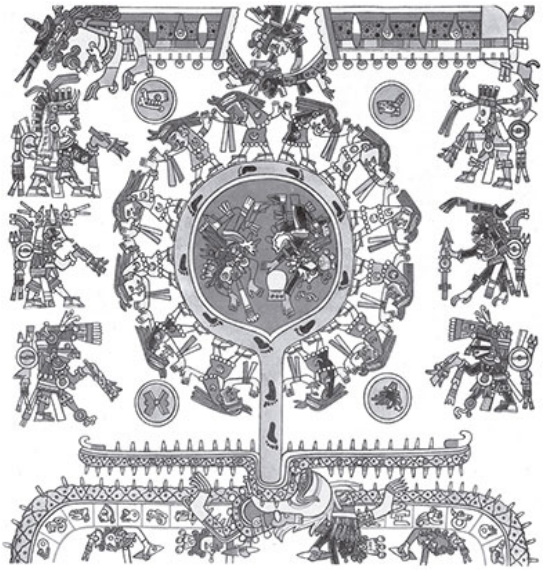


FIGURA 13. Viaje de Stripe Eye ("Ojo rayado") y Xochipilli al interior de la tierra. Abajo atraviesan el cuerpo de un cocodrilo armados con cuchillos de sacrificio. Lámina 39 del *Códice Borgia*. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*

En la figura 14, abajo, aparece un gran sol negro en postura de parto, y más abajo se advierte al llamado Quetzalcóatl hundiendo un cuchillo en el corazón del gran sol amarillo. Este sacrificio solar lo repiten en menor escala otros seis personajes distribuidos a los lados, con atributos de Ehécatl (fig. 14). En la parte inferior sobresale en el lado izquierdo el Templo Rojo, en cuyo interior Tezcatlipoca captura a Xochipilli. En el lado

opuesto, en el interior del Templo Negro, un Tlazolteotl esquelético toma prisonero al Quetzalcóatl negro. Entre ambos templos, en un recinto con forma de juego de pelota, los dos captores de arriba presencian el acto en que un personaje cadavérico da nacimiento a un ser humano muerto. Como señala Boone, el significado del complejo episodio del sacrificio del sol permanece oscuro, a pesar de los diversos intentos por esclarecerlo.[14] En todo caso, la cosmogonía del *Borgia* muestra que cada creación va precedida forzosamente por el sacrificio.

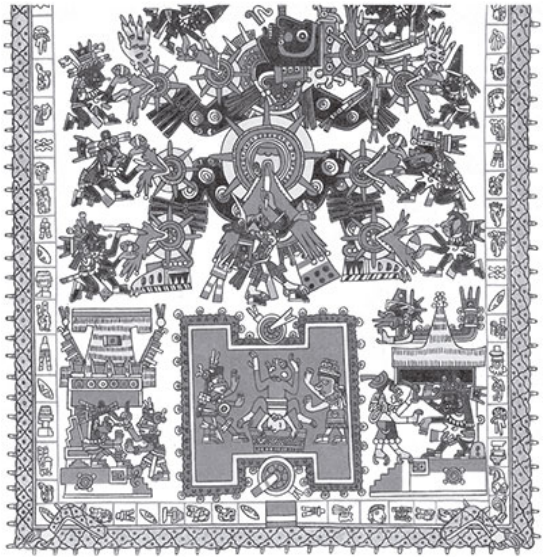


FIGURA 14. Representación del sacrificio del sol. Lámina 40. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*

FIGURA 15. Descenso de Tezcatlipoca del cuerpo de una gran diosa rayada y sacrificio del pene (centro de la imagen), como preparación del sacrificio humano que se lleva a cabo en la lámina siguiente. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 41.

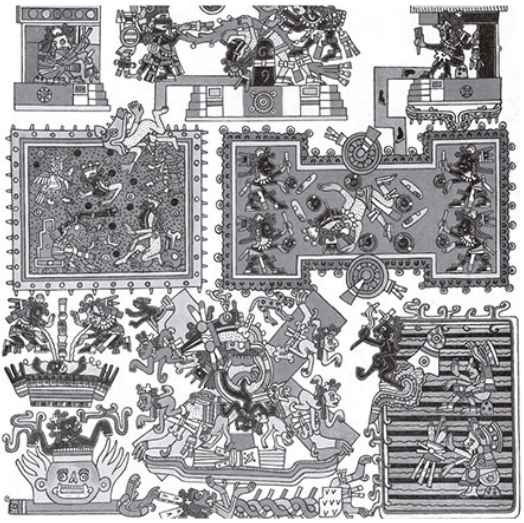


FIGURA 16. Sacrificio del primer ser humano (arriba) con la participación del Quetzalcóatl negro (derecha) y Tezcatlipoca (izquierda). Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 42.

Si el episodio tres representa el sacrificio del sol, el cuarto representa el primer sacrificio de un ser humano. Este episodio está enmarcado por la figura de una diosa rayada, bajo cuya abertura desciende Tezcatlipoca, flanqueado por dos diosas de-

dicadas a Tlazolteotl, según la interpretación de Boone (fig. 15). A sus lados hay cuatro personajes divididos en parejas. El personaje que ocupa el lado superior derecho es la víctima que será sacrificada. Abajo hay un gran círculo en cuyo centro se confrontan Tonacatecuhtli y Chalchiuhtlicue (dioses creadores del panteón nahua), sentados y alimentados por la sangre que fluye del pene de la víctima y del Quetzalcóatl negro, situado en la parte inferior del círculo enjoyado que enmarca esta escena. Abajo de ella, "Ojo rayado" ejecuta el sacrificio del corazón que tiene en sus manos y del cual fluye un torrente de sangre que alimenta a Tezcatlipoca, quien participa en el acto a la izquierda. El cuerpo de la víctima cae luego en un campo de pelota donde recibe golpes y palos ejecutados por Quetzalcóatles-negros. Luego la víctima sigue un camino azul y llega a otro recuadro para entrar en la boca del monstruo de la tierra. Al final de la página aparece la víctima, esqueletizada y en pose de parturienta. Del torso y de sus coyunturas emergen cinco figuras deformes y varios animales (fig. 16). Este episodio, rodeado de actores y escenas enigmáticas, tiene por cometido presentar el sacrificio humano, en este caso por la intervención de "Ojo rayado", del Quetzalcóatl negro y del Tezcatlipoca rojo y negro. Según Boone es el episodio que fija el canon del sacrificio humano.[15]

El quinto episodio relata un acontecimiento característico de los relatos de creación: el descubrimiento y adquisición del maíz. En la lámina 43 se ve la figura de Quetzalcóatl, bajo su forma de "Ojo rayado", descender a un nuevo escenario: un gran cuadrángulo cuyos costados están salpicados de rayos del sol y mazorcas de maíz. En su centro aparece un gran sol con rasgos propios del llamado Xólotl negro (fig. 17).

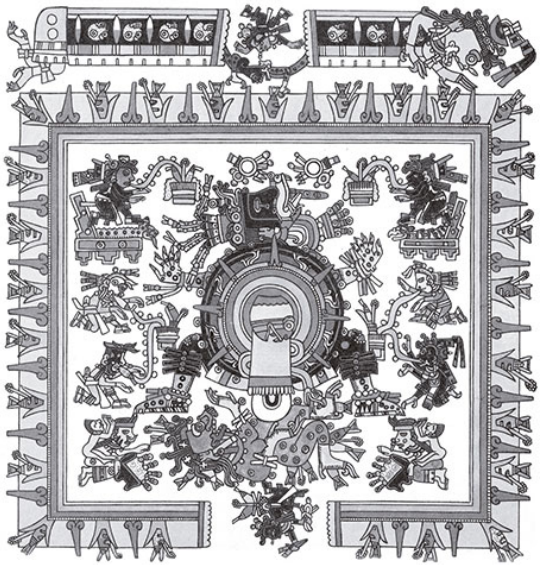


FIGURA 17. El descubrimiento del maíz. A los lados del gran sol se ven mujeres moliendo maíz, cuya masa, depositada en canastos alimenta a cuatro personajes, a Tezcatlipoca y al Ehécatl negro (derecha). Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 43.

Abajo de esta figura sobresale una diosa, que Boone llama "diosa del maíz desnuda", con símbolos de estrellas en su cuerpo. De ésta brotan numerosas mazorcas de maíz. A los lados de ella, en la parte inferior, se ven dos mujeres cargando niños en sus espaldas y moliendo en metates los granos de maíz, que se convierten en masa preciosa. Arriba de ellas hay canastos llenos de maíz que alimentan a cuatro personajes masculinos. En lo alto, otros canastos cargados de maíz nutren a Tezcatlipoca (izquierda) y al Quetzalcóatl negro (derecha), quienes están sentados en tronos vistosos (fig. 17). Al final de la página, un personaje pintado de negro sale del recinto y lleva al exterior una red cargada de maíz,[16] una imagen que remite al descubrimiento y extracción del maíz de la "Montaña de los mantenimientos" del *Popol Vuh*, o del robo del maíz por parte de Quetzalcóatl-Ehécatl de los nahuas.

El episodio seis, bautizado por Elizabeth Boone como el del "Nacimiento de las Flores", comienza con la entrada, por una

abertura de la gran diosa de la página 44, de un personaje con figura de murciélago, quien lleva en sus manos un corazón personificado (fig. 18). Las flores se multiplican en la parte exterior del cuadrángulo donde se escenifica este episodio. En el interior del cuadrángulo se ve el cuerpo recostado de la diosa Xochiquetzal. Un río de sangre se desprende del cuerpo del murciélago y baña el de la diosa. De la planta que nace de un sol en el vientre del cuerpo de Xochiquetzal (Flor Quetzal, diosa de la sexualidad y el placer) nacen múltiples flores, y alrededor del cuerpo del murciélago vuelan colibríes, como si éste contuviera miel. Pero el significado de este episodio sigue siendo oscuro en el contexto de las cosmogonías mesoamericanas.[17]

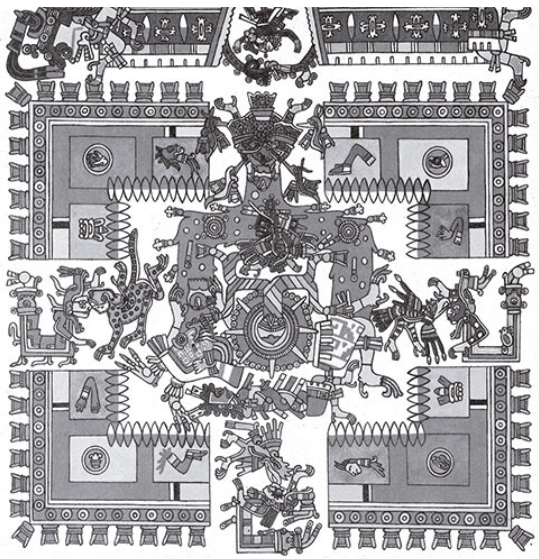


FIGURA 18. "El nacimiento de las Flores". En este episodio destaca la figura del murciélago de arriba, de cuyo cuerpo nace un lago de sangre; y el gran cuerpo de la diosa Xochiquetzal, del que brotan flores. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 44.

El episodio siete está dedicado a Venus como estrella de la mañana, según las interpretaciones de Boone y de Anders, Jansen y Reyes García (fig. 19).[18] Aquí la figura de Venus está estrechamente asociada al militarismo, la guerra y el cielo estrellado antes del amanecer. Un tema que se vuelve común entre los años 800 al 1520. Arriba de la página, por la abertura típica,

desciende una serpiente con la máscara del dios del viento y con la bandera blanca del sacrificio en la espalda. Cuatro templos coronados por águilas resaltan en las cuatro esquinas de esta escena. En el interior de los templos se ve la figura de Quetzalcóatl con su cara tricolor, sentado en tronos rojos. Boone apunta que Seler interpretó estos edificios con águilas en el techo como Casa de las Águilas, la casa de los guerreros mexica en Tenochtitlan.[19]

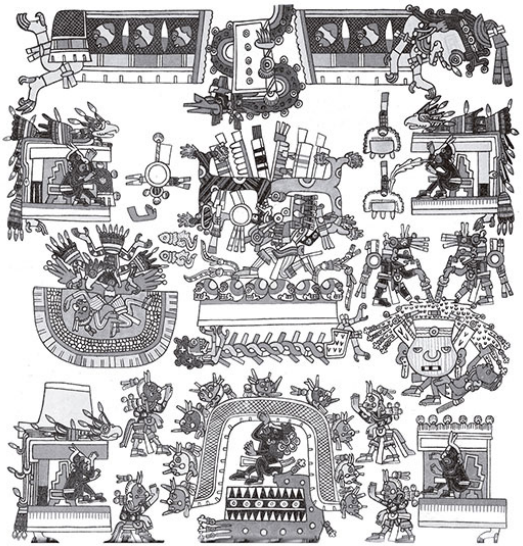


FIGURA 19. Venus y los símbolos de la guerra. En esta lámina, sus interpretes coinciden en resaltar la preponderancia de los símbolos guerreros: la representación de la diosa con armas y banderas bélicas, la Casa de las Águilas en las cuatro esquinas, el sacrificio de corazones humanos... Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia...*, plate 45.

Venus como Estrella de la Mañana ocupa el centro de esta lámina. Según textos nahuas, cuando Tlahuizcalpantecuhtli aparecía en la aurora atacaba con sus rayos a sus enemigos. La aparición de Tlahuizcalpantecuhtli, en su versión de estrella de la mañana, está rodeada de símbolos guerreros, una representación que se vuelve común en diversas regiones de Amerindia, como lo ha hecho notar Alfonso Lacadena y otros autores.[20]

En esta imagen su cuerpo entero y los símbolos que le rodean son símbolos de guerra, lo mismo que las banderas que

brotan del árbol arriba de su cabeza. En el lado derecho de la diosa se ve la ofrenda de un sacrificio de sangre: un personaje con cuerpo de águila come el corazón de un sacrificado. La presencia de los símbolos de la guerra, la Casa de las Águilas y el sacrificio humano ejecutado por un águila, señalan que este episodio está asociado con el significado bélico de Venus. [21]

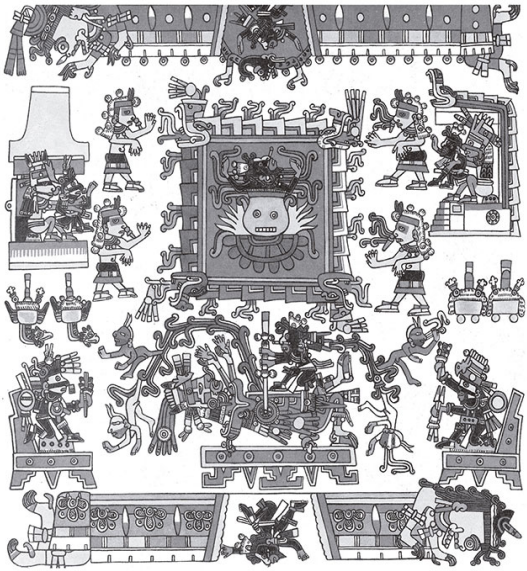


FIGURA 20. El rito del Fuego Nuevo. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 46.

El octavo y último episodio de esta cosmogonía, titulado por Boone "El Fuego Nuevo", está centrado en la ceremonia de encender el Fuego Nuevo (fig. 20). Como se ha visto antes, ésta es la ceremonia inicial y final del rito de encender el Fuego Nuevo en el *Códice de Viena* (ver las figuras 8 y 9 del capítulo IV) y en ambas el actor encargado de ejecutar la ceremonia es 9 Viento, es decir, Ehécatl. En esta lámina Ehécatl aparece bajo la figura que Boone llama Quetzalcóatl con pintura tricolor, y la de Stripe Eye ("Ojo rayado"). Esta representación está en la entrada y al final de la página, en sus cuatro esquinas, en el centro del cuadro y en la ceremonia de encender el fuego sobre la figura recostada del dios del fuego, Xiuhtecuhtli. En ambos lados de la

parte superior aparecen dos templos y en su interior el dios Xiuhtecuhtli abrazando a Tezcatlipoca en el lado izquierdo y al Quetzalcóatl negro en el lado derecho.

En los lados de la parte inferior se mira a estos mismos personajes arriba de dos lujosos templos y exhibiendo sus armas de guerra. Abajo del cuadrángulo de Fuego sobresale el llamado por Boone Quetzalcóatl negro, en el acto de encender el Fuego Nuevo sobre el cuerpo de Xiuhtecuhtli. Así, esta inesperada (por inadvertida) cosmogonía concluye con el acto que en la tradición teotihuacana conmemoraba el fin de un ciclo de 52 años (*xiuhmolpilli*), el comienzo de una nueva era y la entronización de los gobernantes. Los nuevos estudios nos llevan a los orígenes de la celebrada y misteriosa ceremonia del Fuego Nuevo, que ahora sabemos se remonta a Teotihuacán. En un estudio reciente, William L. Fash, Alexandre Tokovinine y Barbara W. Fash proponen que el sitio donde originalmente se celebraba la ceremonia del Fuego Nuevo era la plataforma adosada a la Pirámide del Sol en Tollan-Teotihuacán.[22] Según estos autores los gobernantes teotihuacanos, y los que estaban subordinados a esta metrópoli en la época Clásica, recibían sus investiduras y los símbolos de gobierno en este monumento, en una ceremonia asociada con el encendido del Fuego Nuevo. Con datos sólidos muestran que las ceremonias de investidura de los gobernantes y la celebración del Fuego Nuevo en Teotihuacán fueron literalmente reproducidas en Copán y otras capitales mayas. Así, en la escultura del famoso Altar Q de Copán, donde aparecen retratados los 16 gobernantes de la dinastía de ese reino, el fundador K'inich Yax K' uk' Mo' aparece como el transmisor del Fuego Nuevo a sus sucesores. Estos autores prueban que Yax K' uk' Mo' fue investido como gobernante en la estructura adosada de la Pirámide del Sol en Teotihuacán, y luego de un largo viaje de 153 días volvió a Copán, donde experimentó otra

transformación sustantiva: en el Templo 16 de esta ciudad, la Casa de Gobierno o "La Casa de la Raíz del Linaje" (como apropiadamente le llama Erik Velásquez en el ensayo citado antes), recibió los símbolos sagrados de la realeza y cambió su nombre original de K'uk Mo' Ajaw por el de K'inich Yax K'uk' Mo' (Gran Sol Quetzal-Guacamaya Verde). Otros ajaw mayas, como Yax Nu'n Ayiin de Tikal (379-404), o Yax Chan Ahk de Piedras Negras, hicieron el mismo viaje a Teotihuacán para recibir su nombramiento y celebrar su entronización en la *Wite' naah* local, la Casa del origen o Casa de Gobierno, concluyendo esos actos con el encendido del Fuego Nuevo.[23]

Como sabemos, el actor principal de la cosmogonía del Quinto Sol en Tolan-Teotihuacán es Ehécatl, el dios del viento. Las antiguas fuentes nahuas narran que en Teotihuacán nació el Quinto Sol mediante el sacrificio de los dioses ahí reunidos. Según este pacto primordial, la aparición del sol fue el acontecimiento que inició la era actual en Teotihuacán y por ello sus hijos y descendientes (los guerreros) quedaron obligados a mantener con sacrificios humanos la vitalidad del Quinto Sol. El creador de esta nueva cosmogonía fue Ehécatl. La "Historia de los mexicanos por sus pinturas" llama a uno de los dioses creadores Yohualli Ehécatl.[24] Asimismo, la "Histoire du Mechique" menciona a Ehécatl como el dios que interviene en la creación del Quinto Sol, y le atribuye la creación de los seres de la actual era del mundo.[25] El *Códice Telleriano-Remensis* repite esta aseveración cuando dice que "Este Quetzalcoatl fue el que dizen que hizo el mundo y así le llaman Señor del Viento".[26] Un texto de Sahagún en el *Códice Florentino* es aún más asertivo. Sobre la creación y puesta en movimiento del Quinto Sol dice: "Y ellos decían que, aunque todos los dioses murieron, ni así podía el Sol moverse y seguir su camino. De este modo, fue la tarea de Ehécatl, el viento, que apareció y se aplicó con firmeza y fuerza

a soplar. En seguida, pudo moverlo y [el Sol] siguió su camino."[27] Y en efecto el retrato que aparece en el códice es el de Ehécatl, no el de Quetzalcóatl (fig. 21), un retrato muy parecido a los del 9 Viento del *Códice de Viena*.

El texto del *Códice Borgia*, un documento escrito a mediados o finales del siglo XV,[28] reproduce los episodios fundamentales de las antiguas cosmogonías: la puesta en movimiento del cosmos, la creación del sol y los seres humanos, el descubrimiento del maíz y el encendido del Fuego Nuevo, este último rito simbolizaba el final de una era, reino o dinastía. Es decir, el encendido del Fuego Nuevo es el episodio final de los relatos de la creación primordial. Tal es el caso del *Códice de Viena* que, con la ceremonia del Fuego Nuevo finaliza el período mítico de la creación y ordenamiento del mundo, pues a partir de entonces comienza la era histórica gobernada por los reyes, sus dinastías y la cuenta de los días (el tema del reverso de ese códice).[29]

Pero aun cuando el *Códice Borgia* forma parte de la gran tradición cosmogónica y religiosa que caracteriza a Amerindia y de la que habla Boone,[30] es notable en su cosmogonía la multiplicidad de representaciones y acciones que confluyen en su actor principal, el llamado por Boone Quetzalcóatl, Stripe Eye ("Ojo rayado") o Quetzalcóatl negro. La diversidad de actos que lleva a cabo este personaje y sus diferentes representaciones (Boone destaca tres principales:

II

tierra.

quecalcoatle

es el q̃ nacio [redacted] virgen [redacted] chimal[redacted] en el cielo

nacio en ciuaçacoatl es donde se llama

Este quecalcoatle fue el que dizen [redacted] y asi le llaman Señor del viento. porque dizen que este lo na catecolt quando. ael le pareçio soplo. y engendro. a este quecalcoatle. ha este le hazian las yglesias redondas. sin esquina ninguna. este dizen que fue el [redacted] señor. de estos treze dias questan aqui hazian fiesta en este quatro tenblor al postrero que habia de ser del mundo. otra vez este [redacted] por q̃ dize q̃ se a perdido 4 bezes y se a de perder. o. f. a

FIGURA 21. Quetzalcóatl como creador del mundo y los hombres, con los atributos y símbolos de Ehécatl el dios del viento. Eloise Quiñones Kerber (ed.), *Codex Telleriano-Remensis…*, folio 8v, p. 20.

Quetzalcóatl con pintura tricolor en el rostro, "Ojo rayado o cruzado" y Quetzalcóatl negro) y la presencia de dioses del panteón nahua (Tezcatlipoca, Xólotl, Venus-Tlahuizcalpantecuhtli, Yoaltecuhtli, Tonacatecuhtli, Cipactonal, Xochipilli, Tlazolteotl, Chalchiuhtlicue, Xiuhtecuhtli), lo convierten en un ejemplo de las constantes interacciones, mezcla de identidades y multiplicidad de acciones que es común en el desarrollo de las deidades de Amerindia (figs. 22 y 23), y que se acentúa a partir del Epiclásico (900-1000).[31]

FIGURA 22. Los dioses de la muerte y de la vida, representados en esta lámina magnífica por su armonía y simbolismo. Del lado izquierdo está Mictlantecuhtli, el dios de la muerte del panteón nahua, y pegado a su espalda Ehécatl, como dios de la vida. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 56.

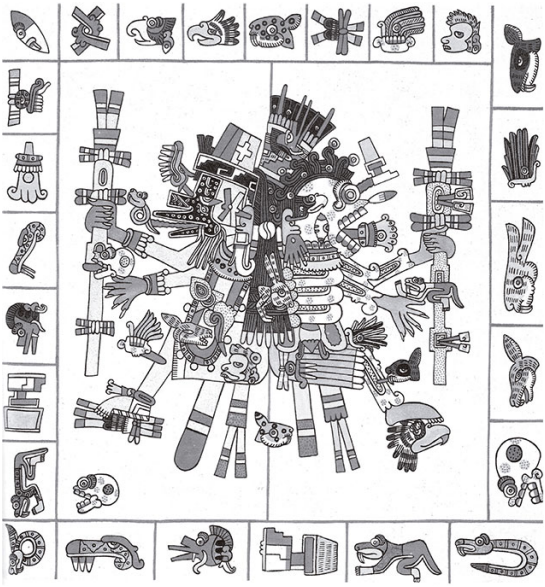


FIGURA 23. En esta imagen, inversa a la de la figura 22, el dios del viento, Ehécatl, está pegado a la espalda de Mictlantecuhtli. Ambas imágenes parecen representar el principio y el final de una serie de acontecimientos registrados en el códice. Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia…*, plate 73.

El Quetzalcóatl del *Códice Borgia* difiere en sus representaciones y acciones de Ehécatl, 9 Viento y del dios del maíz de los olmecas y mayas. Sin embargo de sus diferentes representaciones, indumentarias, símbolos y acciones, cumple los mismos o semejantes papeles que sus antecesores en los relatos de creación. En las antiguas culturas americanas, como lo indica Jürgen Golte, los estilos pictóricos y las representaciones de los dioses, héroes y acontecimientos cambian; pero lo que "es válido para los 'estilos' no es válido para los símbolos, [pues] los símbolos trascienden los límites grupales, como también muestran gran coherencia a lo largo de la historia".[32] Otro rasgo notable del *Códice Borgia* es la persistencia de las antiguas representaciones mixtecas de 9 Viento, como lo expresan con fuerza dos magníficas imágenes que condensan el canon binario de la iconografía mesoamericana: las imágenes de la vida y la muerte integradas en la representación unida de Ehécatl y Mictlantecuhtli (el dios nahua de la muerte), dos expresiones de la duali-

dad esencial de los seres humanos (figs. 22 y 23).[33] La diferente representación y simbolismo de Quetzalcóatl u "Ojo rayado" es el rasgo que lo vuelve más interesante y enigmático en el *Códice Borgia*. ¿Por qué y cómo ocurren tales transformaciones en el personaje principal que ejecuta los episodios centrales de esa cosmogonía? Es una interrogante a la que aún no podemos dar respuesta satisfactoria.

---

1 Eduard Seler, *Comentarios al* Códice Borgia, Mariana Frenk (trad.), México, FCE, 1963; Karl Anton Nowotny, *op. cit.*; Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García (eds.), *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad. Oráculo y Liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*, México, FCE, 1993; Gisele Díaz y Alan Rodgers, *The codex Borgia*, Bruce E. Byland (intr.), Nueva York, Dover Publications, 1933; Bruce E. Byland y John M. D. Pohl, *op. cit.*, pp. 152-162.

2 Boone, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate,* Austin, The University of Texas, 2007, pp. 171-210.

3 Véanse las descripciones precisas de sus símbolos y funciones en Furst, *op. cit.,* pp. 104-105 y en Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Códice Vindobonensis*, pp. 90-92.

4 Véanse las interpretaciones de la Tríada de Palenque y su relación con 9 Ik (9 Viento), en Stuart, *op. cit.*, pp. 158, 183-184, y Bernal Romero, *op. cit.*, pp. 152-153.

5 La primera vez que se explica el contenido del Envoltorio Sagrado o tlaquimilolli es en el relato de la creación del Quinto Sol en Teotihuacán, cuando los dioses que se sacrificaron para darle movimiento al Sol se despojaron de sus vestimentas y luego éstas fueron recogidas y envueltas, formando así un Envoltorio Sagrado. Véase "Leyenda de los Soles" en Rafael Tena (paleografía y trad.), *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, México, Conaculta, 2002, pp. 184-188.

6 En la representación de las escenas del *Códice Borgia* que se hacen en este ensayo he preferido, por parecerme más clara y didáctica para el lector común, la edición retocada y coloreada de Gisele Díaz y Alan Rodgers, con comentarios de Bruce E. Byland. El lector exigente puede acudir a las ediciones más fieles de Eduard Seler y F. Anders, M. Jansen y L. Reyes García, ambas publicadas por el Fondo de Cultura Económica.

7 Véase Boone, *Cycles of Time…*, pp. 179-181, para una descripción más detallada de esta escena.

8 Véase William Saturno, Karl A. Taube, David Stuart y Heather Furst, *op. cit.,* p. 13, fig. 9.

9 *Ibid.*, pp. 181-183. El dios Tezcatlipoca, dios poderoso de la guerra, muy presente en este códice, y dios importante de los toltecas de Tula y de los mexicas de Tenochtitlán, se dice que tiene sus orígenes entre los mayas. Véase Michael D. Coe y Rex Koontz, *México. From the Olmecs to the Aztecs*, Londres, Thames and Hudson, pp. 213 y 136. Dios de los gobernantes, sacerdotes y guerreros y uno de los dioses más complejos del panteón mexica. Véase Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México, FCE, 2004. Sobre los dioses nahuas, los más citados en la cosmogonía del *Códice Borgia*, véase Rafael Tena, *La religión mexica*, México, INAH, 2012, capítulos III, IV, V, VI Y VII, y el Apéndice 3.

10 Boone, *Cycles of Time…*, pp. 184-185.

11 Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Códice Vindobonensis…*, p. 221.

12 Boone, *Cycles of Time…*, pp. 190-195.

13 Taube, "The Teotihuacan Cave of Origin", *Códice Nutall. Lado 2…*, p. 62; *Códice Nutall. Lado 2…*, lám. 5, pp. 22-23.

14 *Ibid.*, *Cycles of Time…*, pp. 195-199.

[15] *Ibid.*, pp. 200-203.

[16] *Ibid.*, pp. 201-204.

[17] Véase la interpretación de Boone en la obra citada, p. 204; y también Anders, Jansen y Reyes García, *op. cit.*, pp. 234-235.

[18] Boone, *Cycles of Time…*, pp. 204-207; Anders, Jansen y Reyes García, *op. cit.*, pp. 238-240.

[19] Boone, *op. cit.*, pp. 204-205. Véase al respecto Leonardo López Luján, *La casa de las águilas*, 2 vols., México, FCE, 2006.

[20] Alfonso Lacadena, "Highland Mexican and Maya Intellectual Exchangue in the Late Postclassic: Some Thoughts on the Origin of Shared Elements and Methods of Interaction", Gabrielle Vail y Christine Hernández (eds.), *Astronomers, Scribes, and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Higland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 2010, pp. 383-406. Sobre las interpretaciones de Venus como símbolo de la guerra véase también Oswaldo Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín, 2011, pp. 214-221.

[21] Boone, *Cycles of Time…*, p. 207.

[22] Véase el estudio de estos tres autores, "The House of New Fire …, pp. 201-229. La búsqueda del significado del Fuego Nuevo y su relación con el fin de una época o era, la entronización de los gobernantes y el trono del jaguar o su imagen presidiendo esa ceremonia, data de hace tiempo. Véase el estudio de Erik Velásquez García, "La Casa de la Raíz del Linaje y el origen sagrado de las dinastías mayas", Peter Krieger (ed.), *La imagen sagrada y sacralizada*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, vol. II, pp. 407-434. Este estudio contiene amplia bibliografía sobre el tema.

[23] Fash, Tokovinine y Fash, *op. cit.*, pp. 212-217; Velásquez, "La Casa de la Raíz…", pp. 411-417, y Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2012, pp. 103-106, figs. 20, 21 y 22.

[24] "Historia de los mexicanos por sus pinturas", en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, p. 25. Más adelante, en las pp. 27-28 esta fuente dice que quienes participaron en la creación del mundo fueron Quetzalcóatl y Huitzilopochtli.

[25] "Histoire du Mechique", en *Mitos e historia de los antiguos nahuas*, p. 147. Esta fuente dice que en esta creación intervinieron Tezcatlipoca y "Ehécatl, es decir Aire", pp. 147-153.

[26] Eloise Quiñones Kerber (ed.), *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorical Aztec Manuscript*, Austin, The University of Texas, 1995, folio 8, p. 20.

[27] *Códice Florentino*, VII, p. 8, citado por Guilhem Olivier, *op. cit.*, p. 48.

[28] Boone, p. 209. Su lugar de origen sigue en duda, a pesar de las numerosas indagaciones al respecto. Véase Boone, *Cycles of Time…*, capítulo 8. Actualmente el peso de los argumentos se inclina por la región de Puebla-Cholula-Tlaxcala como origen del *Códice Borgia*.

[29] Furst, *op. cit.*, pp. 67-71; Boone, *Cycles of Time…*, p. 210.

[30] Boone, *Cycles of Time…*, p. 11 y capítulo 9.

[31] Los autores que se han ocupado de los actores de esta cosmogonía ofrecen distintas interpretaciones. Como ejemplo de estas divergencias, cito el siguiente comentario de E. Boone (*Cycles of Time…*, p. 266, nota 10): "Los expertos [que se ocupan de los actores principales de Borgia] del *Códice Borgia*, han debatido si estos representan a seres diferentes o son representaciones distintas de la misma entidad. Seler (1963, 2: 9-61) y Nowotny (1961: 245-256, 2005: 265-279) identifican a la mayoría como Quetzalcóatl. Byland (1993: XXIV-XXVI) y Anders, Jansen y Reyes García (1993: 191-245) los consideran como individuos diferentes y proponen que son sacerdotes (antes que deidades por sí mismas), que emergen a través de las aberturas de la diosa rayada para iniciar los ritos siguientes". Véase, para el caso de los mayas clásicos, Rogelio Valencia Rivera, "Las múltiples caras de la divinidad. Complejos de dioses en la religión maya", Alejandro Sheseña (ed.), Tuxtla Gutiérrez, UNICACH, 2013, pp. 223-236.

[32] Jürgen Golte, *Moche, cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Centro Bartolomé de las Casas, 2009, p. 417.

[33] "Binary oppositions are intrinsic to the process of human though", nos dice Edmund R. Leach. "Any descriptions of the world must discriminate categories in the form 'p is what not-p is not'. All object is alive or no alive and one could not formulate the concept 'alive' except as the converse of its partner 'dead'. So also human beings are male or not male, and persons of the opposite sex are either available as sexual partners or not available. Universally they are the most fundamentally important oppositions in all human experience". ("Genesis as Myth", en John Middleton, *Myth and Cosmos*, Austin, University of Texas Press, 1967, pp. 1-13. La cita en la p. 3.) En relación con el carácter binario de la iconografía andina, Jürgen Golte hace la siguiente consideración importante (*Moche, cosmología y sociedad*, pp. 58-59): nuestra aportación en el estudio de las imágenes Moche "es la idea de que la gente de los Andes no solo tiene una percepción circular del Tiempo, y maneja en los campos más diversos [...] categorías binarias utilizadas en la subdivisión del tiempo derivadas de la pareja humana, sino que en este manejo binario de categorías está centralmente presente la idea de la reproducción. No sólo hay construcción [...] de la simetría en espejo, de mitades opuestas y complementarias, sino que la idea central en ellos es que hay, por lo general, un encuentro ordenado de los opuestos complementarios con fines de reproducción".

VI. Cosmogonía mexica
(1553-1558)

Entre la composición del *Códice Borgia*, que se fecha hacia finales del siglo XV y los textos que se refieren a las cosmogonías mexicas, escritos hacia la primera mitad del siglo XVI ("Historia de los mexicanos por sus pinturas", 1533-1537; "Histoire du Mechique", 1546; "Leyenda de los Soles", 1558), hay un vacío que dificulta la comprensión de la cosmogonía del *Códice Borgia* y sus vínculos con las cosmogonías nahuas. El vacío mayor, sin duda, es la falta de información directa de las cosmogonías de Teotihuacán, Cholula, Tula y Chichén Itzá. Sobre estos últimos centros políticos, económicos y religiosos disponemos de informaciones posteriores sueltas y fragmentarias, y de datos arqueológicos más sólidos, pero que impiden una reconstrucción aceptable de sus concepciones cosmogónicas. En el capítulo VII intentaré una comparación entre las cosmogonías antes tratadas y una interpretación general del conjunto. De la cosmogonía mexica disponemos de dos grupos de textos. Uno referido a la creación y destrucción de los primeros cuatro soles, y otro concentrado en la creación del Quinto Sol. Para su mejor comprensión los trataremos aquí por separado.

1. Creación y destrucción de los primeros cuatro soles

Los mitos etiológicos sobre el origen del mundo o la fundación de tribus, ciudades, reinos o dinastías son un género universal, pues hay constancia de ellos en casi todas las antiguas civilizaciones.[1] Mesoamérica es una de las regiones donde estos mitos son relativamente abundantes antes y después de la Conquista. En las cosmogonías de otras partes del mundo es común atribuir la creación a elementos primordiales, como el agua, el

aire o el fuego. La creación no se origina *ex nihilo,* de la nada, sino que siempre es impulsada por uno o varios de estos elementos actuando solos o conjuntamente. Una vez que estas fuerzas son liberadas y desatan la energía primordial, intervienen los dioses creadores, que casi siempre son representaciones de esas fuerzas, con el fin de constituir los bienes culturales indispensables para el desarrollo de la vida humana. Es un propósito que se cumple por la mediación de esos dioses o la intervención de héroes culturales.[2] Veamos la dinámica de la creación de los cuatro primeros soles en la cosmogonía mexica.[3]

Nahui Océlotl. Sol de Tierra. Al terminar la creación del mundo por la intervención de los dos dioses creadores, Tonacateuctli y Tonacacihuatl, éstos dieron origen a cuatro deidades, cada una representada por un color: Tezcatlipoca (rojo), Tezcatlipoca (negro), Quetzalcóatl (blanco, y por otro nombre Yohualli Ehécatl), y Huitzilopochtli (azul). Al concluirse la creación inicial los dioses vieron que este sol estaba como inerte y sólo era alumbrado por una luz crepuscular. Discurrieron entonces que uno de ellos se transformara en sol y lo pusiera en movimiento. Tezcatlipoca, el que se disfraza de jaguar, fue el primer dios que se hizo sol y de esa manera dio comienzo a las eras del mundo, pues a partir de este primer sol empezaron a contarse los años.[4] Los seres de esa época eran gigantes que arrancaban árboles enormes con las manos, pero no sabían cultivar la tierra. Se mantenían de bellotas y de frutos y raíces silvestres. Este sol terminó abruptamente cuando los gigantes fueron devorados por jaguares feroces y el sol desapareció. Esto ocurrió en el día llamado 4 Jaguar. Duró este primer sol 676 años.

Nahui Ehécatl. Sol de Viento. Entonces los dioses crearon el segundo sol y restauraron la vida en el mundo. Esta vez fue el dios creador Quetzalcóatl el que se tranformó en sol y alumbró la tierra. Los seres de esa edad sólo comían piñones (*ococentli*).

Pero ocurrió que Tezcatlipoca, convertido en jaguar, derribó al sol de un zarpazo y provocó un vendaval que desarraigó los árboles y levantó a los seres humanos por los aires. Quienes no perecieron por el viento se convirtieron en monos. Esto sucedió el día 4 Viento. Duró este segundo sol 676 años según unos relatos, y 364 según otros (fig. 1).

Nahui Quiáuitl. Sol de Fuego, encarnado por Tláloc, el dios de la lluvia y del fuego celeste. Bajo este sol los seres humanos se alimentaron de una semilla llamada *acecentli* que era como "maíz de agua". Pero al igual que los soles anteriores este tercero desapareció entre grandes catástrofes. Ardió el sol, llovió fuego del cielo y los seres humanos y sus casas fueron destruidos, y quienes no murieron se volvieron guajolotes (*pipiltin*). Esto ocurrió el día 4 Lluvia. Duró este tercer sol 312 años según unas fuentes, y 364 según otras (fig. 2).

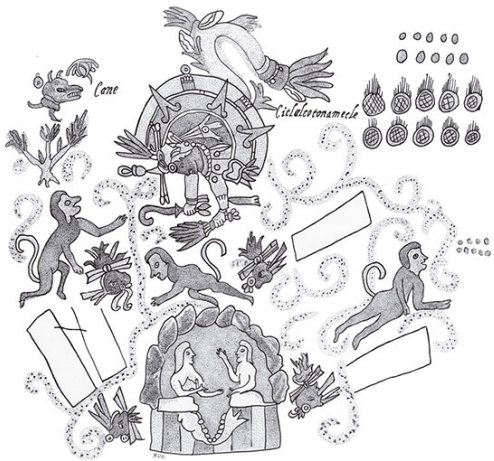


FIGURA. 1. Sol de Viento, Nahui Ehécatl. Dibujo basado en el *Códice Vaticano-Ríos*, lám. VI.

Nahui Atl. Sol de Agua. Los dioses crearon entonces el cuarto sol. La diosa Chalchiuhtlicue, "la de las faldas de jade", diosa del agua, se convirtió en sol por mandato de Quetzalcóatl. Durante esta edad los seres humanos se alimentaron de una semilla semejante al maíz, llamada *cincocopi.* Terminó este sol con un gran diluvio que anegó la tierra, convirtió a los hombres y mu-

jeres en peces e hizo que el cielo se desplomara sobre la superficie terrestre. Esto ocurrió el día 4 Agua. Duró este cuarto sol 676 años según unas fuentes, y 312 según otras (fig. 3).

Así, "desde el nacimiento de los dioses hasta el cumplimiento de este sol hubo, según su cuenta, 2628 años".[5] Como se advierte, estas cuatro creaciones son fracasos consecutivos porque en lugar de la unión de las fuerzas creativas cada uno de los soles termina en caos y hace perecer a los seres y los soles antes creados.

FIGURA. 2. Sol de Fuego, Nahui Quiáhuitl. Dibujo basado en el *Códice Vaticano-Ríos*, lám. VII.

2. Creación del Quinto Sol: Nahui Ollin. Sol de Movimiento

A Tezcatlipoca y Quetzalcóatl les tocó la tarea de iniciar la restauración del mundo destruido por el diluvio. Primero despejaron las aguas que habían inundado la tierra; luego trataron de levantar el cielo que se había pegado a la tierra, pero como no pudieron, llamaron en su auxilio a los otros dioses creadores y juntos abrieron cuatro caminos hacia el centro de la tierra, por los cuales entraron para alzar el cielo. Sin embargo, como el cielo era grande y pesado, tuvieron que crear cuatro hombres que los ayudaran. Y aun fue preciso que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se convirtieran en grandes árboles para elevar y soste-

ner el cielo, de modo que el primero se transformó en "árbol de espejos" y Quetzalcóatl en "sauce precioso". Y así, "con los hombres y con los árboles y dioses alzaron el cielo con las estrellas, como ahora está".[6] En recompensa por este gran esfuerzo Tonacateuctli hizo de Tezcatlipoca y de Quetzalcóatl señores del cielo y de las estrellas, y les dio asiento en la Vía Láctea.

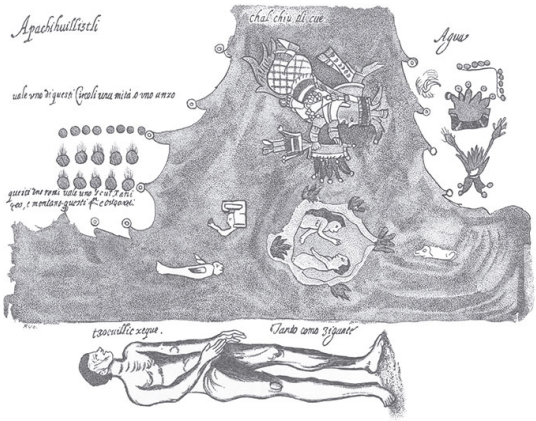


FIGURA. 3. Sol de Agua, Nahui Atl. Dibujo basado en el *Códice Vaticano-Ríos*, lám. V.

Cumplida esta tarea "se consultaron los dioses y dijeron: ¿Quién habitará [esta tierra], pues que se estancó el cielo y se paró el señor de la tierra? ¿Quién habitará, oh dioses?". Luego de deliberar, los dioses decidieron encomendar a Quetzalcóatl la misión de crear nuevamente a los seres humanos y éste descendió entonces al bajo mundo, al reino de Mictlantecutli, para obtener de éste los huesos y las cenizas de las anteriores generaciones de la humanidad y crear con ellos a los seres humanos. Al principio el regente del inframundo se negó a entregarle los huesos y las semillas preciosas. Con ardides venció Quetzalcóatl la resistencia de Mictlantecutli, pero cuando ya tenía los huesos y regresaba con ellos cayó en un hoyo que Mictlantecutli le había preparado y ahí se le rompieron; por eso es que los nuevos seres tuvieron estaturas diferentes y no alcanzaron el tamaño de los anteriores gigantes.

Finalmente Quetzalcóatl llegó a Tamoanchan, donde estaban reunidos los dioses, y les hizo entrega de su carga. En seguida la diosa Ciuacóatl-Quilaztli molió los huesos y formó con ellos una masa que depositó en un recipiente. Entonces Quetzalcóatl se sangró el sexo y derramó su sangre divina en el recipiente, y los demás dioses hicieron también sacrificios. Así, "Dos años después, que fue el año del diluvio, los dioses crearon a los macehuales como antes los había, y hasta el cumplimiento de los trece años no pintan [en sus códices] otra cosa que aconteciese".[7] Luego los dioses se preguntaron: "¿Qué comerán los macehuales?" Entonces Quetzalcóatl, quien sabía que la hormiga roja conocía el lugar donde estaban escondidos los alimentos preciosos, le preguntó insistentemente por ellos. Al fin la hormiga roja cedió a sus ruegos y le indicó el sitio donde se encontraba el maíz. Convertido en hormiga negra, Quetzalcóatl llegó con la hormiga roja a la montaña que llaman Tonacatépetl, donde se guardaba el maíz. Lo tomó y lo llevó a Tamoanchan; ahí lo mascaron los dioses y luego lo pusieron en la boca de los hombres, que así se hicieron robustos.[8]

Asimismo, para que los seres humanos se alegraran, los dioses hicieron crecer en la tierra la planta de maguey, de la que sacaron el pulque. Y aun antes de que los dioses crearan los primeros seres humanos, Tezcatlipoca había traído el fuego a la tierra, y para esto había sacado la lumbre de unos palos, y así se empezó a hacer fuego con los pedernales, "palos que tienen corazón". Ya con el fuego hubo fiestas de muchas grandes hogueras.

Todo esto ocurrió cuando reinaba la oscuridad y aún no había sol. Pero después de 26 años de la creación de la tierra, los dioses acordaron crear un nuevo sol. En el año 13 Ácatl, en Teotihuacán, se reunieron todos los dioses y dispusieron ayunos y sacrificios para propiciar el nacimiento del sol. Luego los

dioses preguntaron: "¿Quién tendrá cargo de alumbrar el mundo?" A estas palabras respondió el dios llamado Tecuciztécatl, quien dijo: "Yo tomo cargo de alumbrar al mundo". Otra vez hablaron los dioses y dijeron: "¿Quién será el otro?" Pero esta vez los dioses se miraron entre sí y se preguntaron quién podría ser el otro que alumbrara el mundo, pero no hubo quién se ofreciera. Por fin se fijaron en un dios al que nadie tomaba en cuenta, que no hablaba, apenas se limitaba a oír, y tenía el cuerpo lleno de tumores y llagas. Dijéronle: "Sé tú el que alumbres, bubosito". Y el dios llagado y humilde, llamado Nanahuatzin, obedeció de buena voluntad.[9]

Luego los dos comenzaron a hacer penitencia y sacrificios y ofrendas durante cuatro días. Todo lo que ofrecía Tecuciztécatl era precioso. En lugar de ramos daba plumas brillantes de quetzal y bolas de oro en lugar de bolas de heno; no ofrendaba espinas de maguey, sino unas hechas de piedras preciosas, y en vez de espinas ensangrentadas, daba espinas de coral colorado y copal muy bueno. En cambio, Nanahuatzin ofrecía cañas verdes y bolas de heno y espinas de maguey cubiertas con su propia sangre, y en lugar de copal brindaba la costra de sus llagas.

A la medianoche del día señalado para crear el nuevo sol, los dioses se reunieron alrededor de un gran fuego que habían mantenido durante cuatro días y al que Tecuciztécatl y Nanahuatzin deberían arrojarse para transformarse en astros luminosos. Colocados todos frente al fuego le dijeron a Tecuciztécatl: "¡Entra tú primero al fuego!", y éste intentó hacerlo, pero como el fuego era grande y muy vivo, tuvo miedo y se volvió atrás. Cuatro veces intentó Tecuciztécatl arrojarse al fuego y cuatro veces desistió. Entonces los dioses dijeron a Nanahuatzin: "¡Prueba tú!" Éste de inmediato cerró los ojos, se echó al fuego y comenzó a arder. Al ver esto Tecuciztécatl cobró valor y se arrojó también al fuego.

Luego que ambos cayeron y se quemaron, los dioses se sentaron a esperar por dónde saldría el Sol. Pasado un rato vieron que el cielo se ponía colorado y clareaba por todas partes, pero no sabían de qué lado iba a salir el sol, de manera que veían hacia todas las direcciones. Sólo Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Xipe Tótec y otros vaticinaron que Nanahuatzin, convertido en sol, aparecería por el oriente, y en efecto, por ese rumbo surgió el Sol, colorado y radiante. Era tan resplandeciente que nadie lo podía mirar sin lastimarse los ojos. Tras él salió la Luna, también luminosa y brillante, a tal punto que los dioses se preguntaron: "¿Será bien que igualmente alumbren?" Acordaron que no podía ser así, de modo que uno de ellos arrojó un conejo a la Luna que le ofuscó el resplandor, le oscureció la cara y quedó como hoy está, con su luz disminuida.

Hecho esto los dioses descubrieron consternados que el Sol y la Luna permanecían inmóviles en la orilla del cielo que da al oriente. Durante cuatro días el Sol no se movió, ni la Luna. Atemorizados, dijeron los dioses: "¿Cómo podremos vivir? ¿No se menea el Sol?" Entonces decidieron hacer un sacrificio supremo para darle movimiento al Sol. Resolvieron ofrendar sus vidas para que con la sangre de los dioses el Sol tuviera fuerza e iniciara su recorrido por el universo. "Muramos todos y hagámosle que resucite por nuestra muerte", dijeron, "y luego el [dios del] aire se encargó de matar a todos los dioses, y matólos". Esto fue lo que se hizo, de modo que cada uno dio su sangre para darle movimiento al Sol. Luego, con los vestidos que dejaron los dioses muertos, y con sus joyas de jade y pieles de serpiente y de jaguar, sus devotos hicieron unos envoltorios a los que se puso el nombre de los dioses desaparecidos. En adelante a esos bultos mortuorios (*tlaquimilolli*) se les reverenció como si fueran los mismos dioses que se sacrificaron en Teotihuacán.[10]

Pero no bastó el sacrificio de los dioses para satisfacer el hambre de sangre de este nuevo sol y por eso los seres humanos, siguiendo el ejemplo de los dioses, tuvieron que sacrificarse ellos mismos. Esta necesidad divina originó la guerra, cuyo propósito era obtener víctimas para alimentar al Sol. Cuenta una crónica que aun antes de que naciera el Quinto Sol los dioses habían instaurado la guerra para que el Sol que habría de reinar en esa edad tuviera muchos corazones. Según esta crónica, cuando el mundo aún estaba en tinieblas, los dioses resolvieron hacer "un sol para que alumbrase la tierra, y éste comiese corazones y bebiese sangre, y para ello [era necesario que] hiciesen la guerra, de donde pudiesen haberse corazones y sangres".[11]

3. Comentario sobre los cuatro primeros soles y la creación del Quinto Sol

Como se observa, el contenido del mito cosmogónico se refiere a cuatro creaciones iniciales que son destruidas porque sus actores principales mantienen posiciones opuestas e irreductibles. En contraste con las dos últimas creaciones, la creación primigenia del universo se hace en un momento sin tiempo. La creación del Sol, de la primera pareja humana y de la tierra, el cielo y las aguas primordiales ocurren simultáneamente, "junto y sin diferencia de tiempo", como dice el mito. La segunda parte de la creación de los cuatro soles está dominada por un movimiento incesante, cíclico y fatal, regido por la aparición y destrucción de soles antagónicos, pues cada sol supone una recreación del universo y de la vida, del mismo modo que su desaparición implica la destrucción súbita de lo antes creado.[12] Lo que es característico en la sucesión de los cuatro soles es la fatalidad de su destrucción y la certeza de que, acabado ese mundo, recomenzará otro, con otros seres y bajo distintos dioses tutelares. Cada sol nace auspiciado por un dios que encarna a de-

terminadas fuerzas naturales, que a su vez están en conflicto con otros dioses y fuerzas. Así, la lucha entre esas fuerzas y dioses es la que rompe el equilibrio en el universo y trae consigo la destrucción y el caos. En la sucesión destructiva de los soles no hay fuerza mediadora que pueda conciliar o ponerle fin al conflicto.

4. La creación del Quinto Sol

Como en las cosmogonías anteriores, la creación del Quinto Sol significa una recreación total del universo, que en este caso las fuentes detallan con amplitud. Del caos y las tinieblas surge el orden: el cielo desplomado es levantado y devuelto a su lugar. La tierra y el agua resurgen otra vez del caos, dotadas de sus poderes generativos. Los dioses crean nuevamente a los seres humanos, junto con los dones necesarios (fuego, alimentos) para que se reproduzcan y pueblen la tierra.

La cosmogonía del Quinto Sol subraya que el orden, lo mismo que la creación de los seres humanos y del Sol son dones de los dioses, y que el mantenimiento de la vida en el mundo requiere el sacrificio. Una y otra vez el relato cosmogónico señala el esfuerzo creativo de los dioses por imponer el orden y darle vida al mundo. El momento culminante de esta serie de esfuerzos es el sacrificio de los mismos dioses para darle movimiento al nuevo Sol. Precisamente lo que destaca el mito es que si el sentido de la creación divina fue crear la vida en el mundo, el sentido último de las criaturas terrenas es el de mantener con su propia sangre el orden creado y la vitalidad permanente del universo.

La síntesis de esta cosmovisión mexica es el monumento conocido como Piedra del Sol (fig. 5). En los cuadretes que rodean la cara central de este monumento están representados los cuatro soles o eras anteriores del mundo, con sus fechas de crea-

ción: Sol de Tierra, Sol de Viento, Sol de Fuego y Sol de Agua, dispuestos de derecha a izquierda. Del disco central brotan rayos solares que apuntan a los cuatro rumbos del cosmos y hacia las direcciones intercardinales. En la parte superior del monumento está inscrita la fecha 13 Caña, que corresponde al año 1011, año del nacimiento del Quinto Sol. La diadema real y el glifo 1 Técpatl, colocados a ambos lados del rayo solar que apunta al este, donde nace el sol, se refieren respectivamente al poder real asentado en México-Tenochtitlan y a la fecha calendárica del nacimiento de Huitzilopochtli, el dios protector de los mexicas. En el centro del disco, donde se articulan los cuatro soles anteriores y los cuatro rumbos del cosmos, emerge la efigie temible del Quinto Sol, el Sol de Movimiento, cuyo ritmo creador debe ser alimentado con el sacrificio de los corazones humanos.[13]

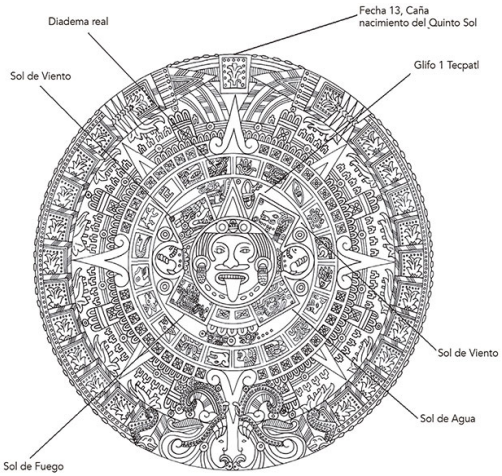


FIGURA. 5. El Quinto Sol. Dibujo basado en la llamada Piedra del Sol, monumento mexica del Museo Nacional de Antropología. Dibujo y descripción basados en Townsend, *State and Cosmos...*, p. 118.

La creación mexica significa un ordenamiento del universo y una definición de sus componentes, de tal manera que a partir de entonces cada una de sus partes ocupa un lugar preciso en el orden universal, con atributos y funciones definidas. La separación binaria del cielo y la tierra ubica en el mundo inferior las

fuerzas generativas de la naturaleza, y en el celeste las fuerzas fecundadoras: dos ámbitos situados en lados opuestos del cosmos pero complementarios.

Junto a esta división dual del universo, la cosmogonía instaura una división horizontal en el espacio terrestre, que es concebido en forma de una superficie cuadrada rodeada por las aguas marinas. En el centro de esa superficie horizontal estaba el lugar sagrado que unificaba las diversas partes del cosmos, el punto que establecía la comunicación vertical entre el cielo, la tierra y el inframundo, y enlazaba horizontalmente los cuatro rumbos del universo: el este (la dirección guía, porque ahí nace el Sol), el norte, el poniente y el sur. Según el relato cosmogónico de la "Historia de los mexicanos por sus pinturas", los caminos que hicieron los dioses en los cuatro puntos del universo convergían en el centro de la tierra, donde se fusionaban todas las partes del mundo creado. Esta división del universo en cuatro partes orientadas hacia los puntos cardinales es la que se encuentra en los códices y textos que representan la distribución del universo (figs. 6 y 7).[14]

En una de las versiones del relato cosmogónico Quetzalcóatl y Tezcatlipoca se transforman en árboles para levantar el cielo y sostenerlo. En los códices que se refieren a la creación cosmogónica estos árboles aparecen distribuidos en las cuatro partes de la superficie terrestre, estableciendo una comunicación permanente y recíproca entre el cielo y la tierra. Junto con los cuatro ejes que conducían al centro de la tierra, los árboles cósmicos "eran los caminos por los que viajaban los dioses y sus fuerzas para llegar a la superficie de la tierra. De los cuatro árboles irradiaban hacia el punto central las influencias de los dioses de los mundos superiores e inferiores".[15]

De modo que desde la creación cosmogónica la superficie de la tierra se convierte en un espacio privilegiado, dividido en

partes regidas por potencias divinas, con orientaciones espaciales, colores y símbolos que le infunden a cada espacio y lugar un sentido trascendente, una significación que sobrepasa su realidad material. El espacio terreno se convierte en una réplica del orden sagrado que rige el universo, en una reproducción del arquetipo cosmogónico.

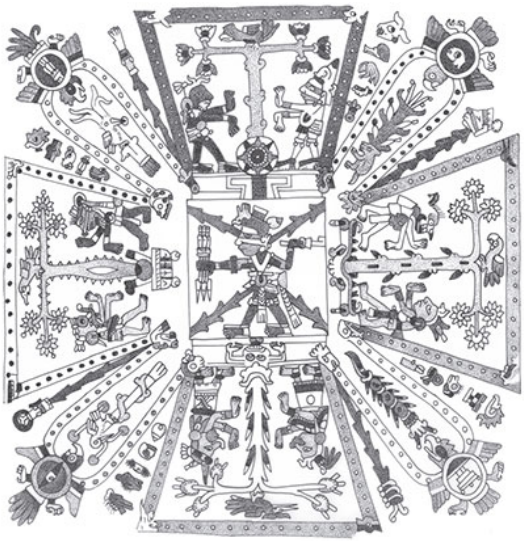


FIGURA. 6. La división cuatripartita del espacio y los cuatro árboles cósmicos con sus deidades y símbolos. Dibujo basado en el *Códice Fejérváry-Mayer,* lám. 1.

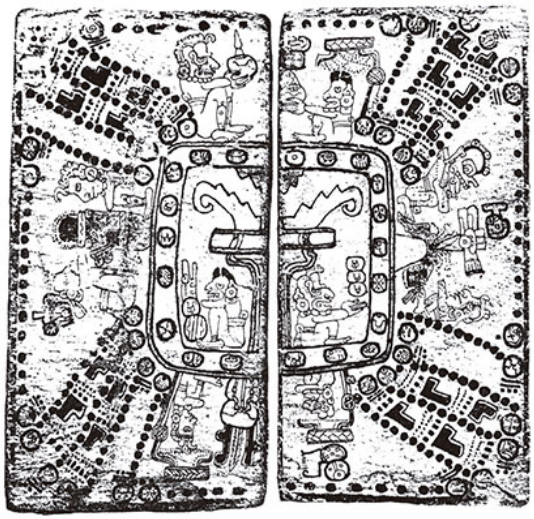


FIGURA. 7. La división cuatripartita del mundo con los símbolos direccionales y cósmicos y la región del centro rodeada por los glifos de los días. Dibujo basado en el *Códice Madrid*, pp. 75 y 76.

Los mexicas llevaron esta concepción al extremo, pues hicieron del espacio terreno y del orden social una réplica exacta del orden cósmico. De la misma manera que el espacio vertical mexica era una reproducción de la división vertical del espacio cósmico (cielo, tierra, inframundo), así también el espacio horizontal reflejaba, como un espejo, las cuatro direcciones del cosmos, integradas a un centro que articulaba todas las direcciones, dioses y fuerzas. El espacio mayor, lo que constituía la extensión terrestre del llamado Imperio mexica, estaba dividido en cuatro grandes regiones repartidas en los cuatro puntos cardinales y unidas por un centro o quinta región: México-Tenochtitlan. De este modo los territorios conquistados eran asimilados al orden cósmico e integrados en la concepción mexica del espacio.

La división espacial de Tenochtitlan repite también, con gran exactitud, los principios organizativos del espacio cósmico: "En el centro de lo que había de ser su ciudad se erigió el templo a Huitzilopochtli, y en él se unieron los vértices de las cuatro divisiones mayores o barrios, denominados Mayotlan, Teopan, Atzacualco y Cuepopan",[16] distribuidos en los cuatro puntos cósmicos (lámina 1 del *Códice Mendocino*, fig. 8). La parte central de esta división del espacio urbano la ocupa el recinto sagrado de México-Tenochtitlan, en cuyo centro se levanta el Templo Mayor. Contando este centro, la urbe adoptaba la misma forma del espacio cósmico: un cuadrado seccionado en cruz en cuyo centro estaba el ombligo del mundo.[17]

El centro de la ciudad lo ocupaba el gran recinto sagrado rodeado por una muralla de serpientes, un cuadrado de 200 varas por lado donde cada uno de los 20 calpulli tenía su templo particular. En este *sancta santorum* los dioses principales del panteón azteca compartían el espacio con los dioses de las provin-

cias dominadas. A cada lado del recinto sagrado se abría una puerta de la que partía una calzada que comunicaba a uno de los cuatro puntos cósmicos. En el centro mismo se había erigido el espacio sagrado por excelencia, el Templo Mayor, que de manera semejante a la posición del centro de la tierra en el mito cosmogónico, era el ombligo del mundo y la montaña divina donde se unían el cielo, la tierra y el inframundo, el lugar donde lo alto y lo bajo se articulaban con los cuatro rumbos del espacio cósmico (fig. 9). En este punto donde confluían las fuerzas sagradas que le infundían orden al cosmos, los mexicas ratificaban el pacto establecido en el mito cosmogónico y ofrendaban a los dioses el sacrificio humano.[18]

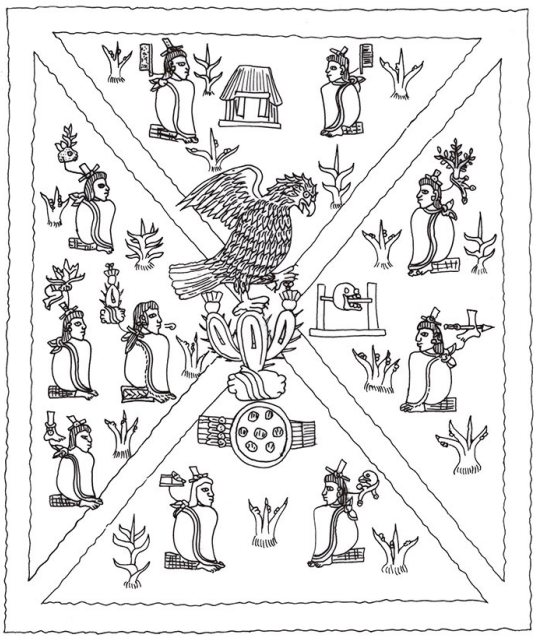


FIGURA. 8. La división cuatripartita de México-Tenochtitlan, con el águila en el lugar central. Dibujo basado en el *Códice Mendocino*, lám. 1.

Esta obsesión por repetir en toda creación terrestre el arquetipo de la creación cosmogónica revela que en el pensamiento mexica y mesoamericano lo esencial no era el devenir humano, sino el acto fundador que al crear un orden en el universo esta-

blecía una armonía en el mundo y conjuraba los peligros de su destrucción. Es decir, para tener orden, fundamento y duración, las creaciones humanas tenían que repetir el acto creador por excelencia. Toda creación es entonces una repetición del origen del cosmos, y todo lo creado se convierte en un espacio sagrado, regido por las fuerzas primordiales.[19] La repetición de la creación cosmogónica en las fundaciones humanas es entonces un conjuro contra la inestabilidad del acontecer histórico, un llamado a la permanencia del orden primordial. En otras palabras, una ideología, no una explicación del mundo.[20]

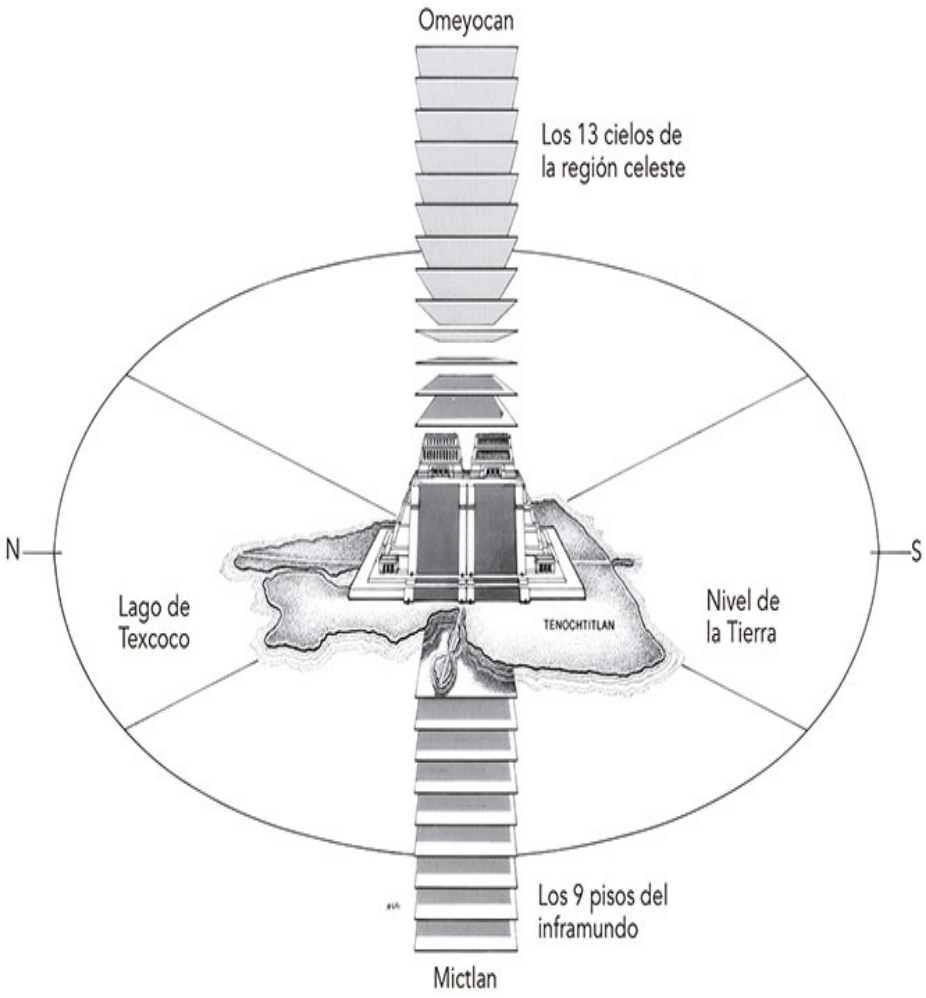


FIGURA. 9. La representación de los tres niveles verticales del cosmos en la geografía mítica de los mexicas. Dibujo basado en Matos Moctezuma, *El rostro de la muerte…*, fig. 1.

[1] Carmen Blacker y Michael Lowe (eds.), *Ancient Cosmologies*, Londres, George Allen and Unwin, 1975; Alan Dundes (ed.), *Sacred Narratives: Readings in the Theory of Myth*, Berkeley, University of California Press, 1984.

[2] Anne Birrell, *Chinese Mythology. An Introduction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 40, capítulos 2 y 16.

[3] La mejor introducción a este tema y otros aspectos de la religión mexica en el estudio de Henry B. Nicholson, "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico", *Handbook of Middle American indians,* vol. 10, A*rchaeology of Northern Mesoamerican*, part 1, Austin, University of Texas, 1971, pp. 395-446. El orden o sucesión en que se presentan los soles o edades varía de una fuente a otra. Sólo la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* y *La leyenda de los soles* contenida en el *Códice Chimalpopoca* coinciden en el siguiente orden: Sol de Tierra, Sol de Viento, Sol de Fuego y Sol de Agua, que es el mismo que adoptamos aquí. Antonio de León y Gama, el primer estudioso de la Piedra del Sol, observó ese mismo orden en la parte central de ese monumento, véase León y Gama, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en ella el año de 1790,* México, INAH/Conaculta, 1990. Esta interpretación fue controvertida por Alfredo Chavero, quien vio en la Piedra del Sol el siguiente orden de los soles: viento, fuego, agua, tierra; véase Chavero, "La Piedra del Sol. Estudio arqueológico", en *Anales del Museo Nacional de México*, INAH, 1886. Alejandro de Humboldt, *Vista de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, México, SHCP, 1974, pp. 221-229. Véanse los comentarios de Jaime Labastida en la introducción, pp. LV-LXX. Una exposición de las diferencias que presenta cada fuente puede verse en Moreno de los Arcos, "Los cinco soles cosmogónicos", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 7, México, UNAM/IIH, 1967, pp. 183-210. Un resumen excelente de las distintas interpretaciones del orden de los soles puede verse en Elzey, "The Nahua Myth of the Suns. History and Cosmology in Pre-Hispanic Mexican Religions", *Numen*, vol. 23, Leiden, Brill, 1976, pp. 315-334. Sigo aquí una versión de la cosmogonía mexica que presenté por primera vez en *Memoria mexicana*, México, Joaquín Mortiz, 1987.

[4] La *Historia de los mexicanos por sus pinturas* claramente señala esto, pues en ella se dice: "Y porque de este primer sol comienza su cuenta, y las figuras de contar van de este sol en adelante continuadas, dejando atrás los 600 años, en cuyo principio nacieron los dioses. Véase *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, p. 33.

[5] "Historia de los mexicanos por sus pinturas", en *Mitos e historia de los antiguos nahuas*, p. 31.

[6] "Historia de los mexicanos por sus pinturas", en *Mitos e historia de los antiguos nahuas*, pp. 36-37. En otra versión, registrada en la "Histoire du Mechique", se cuenta que los mismos Tezcatlipoca y Quetzalcóatl entraron en el cuerpo del monstruo de la tierra y con la ayuda de otros dioses formaron el cielo. Esta misma fuente proporciona una tercera versión: Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, viendo que la diosa de la tierra, Tlalteuctli (la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía como una bestia salvaje), caminaba sobre las aguas primordiales, dijeron: Es menester hacer la Tierra; y esto diciendo se cambiaron ambos en dos grandes sierpes [y] uno asió a la diosa de la mano izquierda al pie derecho. Y la estiraron tanto, que la hicieron romperse por la mitad. De la mitad hacia las espaldas hicieron a la Tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo[…] Después de hecho esto, para compensar a la dicha diosa de la Tierra de los daños que los dioses le habían inflingido, todos los dioses descendieron para consolarla, y ordenaron que de ellas saliera todo el fruto necesario para la vida de los hombres. Véanse ambas versiones en "Histoire du Mechique", *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, pp. 151-153.

[7] *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, pp. 149-153; ver también la "Leyenda de los Soles", en la misma obra, pp.179-181.

[8] *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, "Leyenda de los Soles", pp. 179-181. La "Histoire du Mechique", p. 155, contiene una versión diferente de la creación del maíz. En esta versión los dioses descienden a la caverna donde vivía Piltzintecutli, hijo de la primera pareja humana, a quien encontraron acostado con su esposa Xochiquétzal. De esta unión nació Cintéotl, el dios joven del maíz, "el cual se metió debajo de la tierra, y de sus cabellos salió el algodón, y de una oreja una muy buena semilla que ellos comen gus-

tosos, llamada huazontli", y de otra oreja brotó otra semilla y "de la nariz otra más llamada chían, que es buena para beber en tiempo de verano; de los dedos salió un fruto llamado camotli, que es como los nabos, muy buen fruto. De las uñas otra suerte de maíz largo, que es el que comen ahora, y del resto del cuerpo le salieron muchas otras frutas, las cuales los hombres siembran y cosechan".

[9] Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Conaculta, 2000, vol. II, Libro séptimo, capítulo II, pp. 694-696.

[10] *Ibid.*, p. 697.

[11] Esta versión del mito cosmogónico se basa en las siguientes fuentes: "Historia de los mexicanos por sus pinturas", "Histoire du Mechique", "Leyenda de los Soles". Estas tres fuentes se transcriben en la obra citada, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*: "Historia de los mexicanos…", capítulos III, IV, V, VI, VII y VIII. "Histoire du Mechique", capítulos VI y VII; "Leyenda de los Soles", pp. 181-185. Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, vol. III, libro séptimo, capítulo II, pp. 694-697. Para un análisis comparativo de las diferentes versiones, véase Moreno de los Arcos, *op. cit.* También se consultaron las síntesis e interpretaciones de Caso, *El pueblo del sol*, México, FCE, 1953. Soustelle, *La pensée cosmologique des anciens mexicains*, París, Hermann and C., 1940, y Nicholson, *Religion in Pre-Hispanic Central Mexico*.

[12] A pesar de este vaivén cíclico, algunos autores han visto un sentido progresivo en la secuencia temporal de los cuatro soles. Observan que la mayoría de las fuentes registra la duración de cada sol en forma progresiva, midiendo el tiempo de atrás para adelante. Se apoyan también en Alfonso Caso, quien dice que las mismas plantas que se describen como alimento de los seres humanos (bellotas de encino, piñones, maíz de agua, cincocopi) van acercándose progresivamente al alimento superior de los pueblos de Mesoamérica, el maíz. Siguiendo un orden diferente al aquí adoptado en la secuencia de los cuatro soles, Caso concluye que en la creación de los seres humanos hay un sentido evolutivo, pues en su arreglo de los soles los hombres primero se convirtieron en peces, luego en aves, más tarde en monos y por último en gigantes. Sin embargo, esta interpretación progresiva de la cosmogonía es refutada por el carácter cíclico de esas creaciones y por la ausencia de continuidad entre los acontecimientos ocurridos entre uno y otro sol. Mientras la temporalidad de la sucesión de los soles es lineal y progresiva, la de cada sol en particular es cíclica. Se manifiesta así un contraste, pues mientras la primera fluye incesantemente hacia adelante, el tiempo de los soles tiene un principio y un fin precisos, una duración que se cumple inevitablemente y en forma violenta.

[13] Richard F. Townsend, *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1979, pp. 63-70. El libro editado por Khristaan D. Villela y Mary Ellen Miller, *The Aztec Calendar Stone*, Los Ángeles, The Getty Research Institute, 2010, reúne una amplia colección de estudios sobre este famoso monumento.

[14] "La superficie terrestre estaba dividida en cruz, en cuatro segmentos. El centro, el ombligo, se representaba como una piedra verde preciosa, horadada, en la que se unían los cuatro pétalos de una gigantesca flor, otro símbolo del plano del mundo. A cada uno de los cuatro segmentos de la superficie terrestre se le asignaba un color […] En el Altiplano Central, la división más frecuente daba al norte el color negro, blanco al oeste, azul al sur y rojo al este. El color verde estaba relacionado con el centro, con el ombligo del mundo. Otros símbolos, entre los múltiples vinculados con los cuatro rumbos del plano terrestre, fueron el pedernal al norte, la casa al occidente, el conejo al sur y la caña al oriente, lo que constituía […] una doble oposición de muerte-vida (norte-sur, con los símbolos de la materia inerte y la movilidad extrema) y hembra-macho (oeste-este, con los símbolos sexuales de la casa y de la caña)". López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, vol. 1, México, UNAM, 1980, p. 65.

[15] *Ibid.*, p. 68.

[16] Véase Reyes García, "La visión cosmológica y la organización del imperio mexica", *Mesoamérica. Homenaje al doctor Paul Kirchhoff*, Barbro Dalhgren (coord.), México, INAH, 1979, pp. 34-40; y también Broda, *El tributo en trajes guerreros y la estructura del sistema tributario mexica*, México, CISINAH, 1978, pp. 130-132, y "Relaciones políticas ritualizadas: el ritual como expresión ideológica", Carrasco y Broda (eds.), *Economía política e ideológica en el México pre-hispánico*, México, Nueva Imagen/CISINAH, 1978, p. 223. Un ejemplo de esta división en el mundo maya lo ofrece Marcus, *Emblem and State*: *in the Classic Maya*

Lowlands, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1976. Ver Michael Smith, "Did the Maya Build Architectural Cosmograms?", *Latin American Antiquity*, vol. 16, 2005.

[17] López Austin, *La constitución real de México-Tenochtitlán*, México, UNAM/IIH, 1961, p. 26.

[18] Un dato más que confirma que los mexicas habían arreglado el espacio de su ciudad conforme al modelo del mito cosmogónico lo proporciona fray Diego Durán, quien explica así la orientación del recinto sagrado de Tenochtitlan: "Este patio tenía cuatro puertas o entradas: una hacia oriente, otra hacia poniente, y otra a mediodía y otra a la parte del norte [...] También tenían los cuatro templos principales hacia las partes dichas las portadas, y los cuatro dioses que en ellos estaban los rostros vueltos hacia las mismas partes. La causa de ello [...] no la dejaré de contar, para que sepamos el misterio. Fingieron los antiguos que antes que el sol saliese ni fuera creado, tuvieron sus dioses entre sí muy grande contienda, porfiando entre sí a que parte sería bueno que el sol saliese [...] Pretendiendo salir cada uno con su voluntad, el uno dijo que era muy necesario que saliese a la parte del norte; el otro [...] que saliese a la parte del sur; el otro [...] al poniente; el otro [...] que al oriente [...] El cual vino a salir con su parecer, y así le fue puesta la cara [del dios] que él decía saliese allí, y a los demás [dioses] pusieron las caras hacia las partes que deseaban saliese, y a esta causa había estas cuatro puertas, y así decían la puerta de tal dios, y la otra lo mismo, dando a cada puerta el nombre de su dios". Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, México, Porrúa, 1984, pp. 30-32.

[19] Sobre la repetición del arquetipo cosmogónico en las creaciones humanas y el simbolismo del centro como punto de partida de toda creación, véase Eliade, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2001, pp. 20-28, e *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolimo mágico y religioso*, México, Taurus, 1955, capítulo I.

[20] El propósito implícito de esta cosmogonía es establecer una jerarquía, según la cual gracias a la intervención de los dioses se fundó el mundo y los seres humanos quedaron obligados a obedecer sus dictados y a sacrificar sus vidas para mantener la vitalidad del Quinto Sol. Véase, al respecto, Bruce Lincoln, *Theorizing Myth. Narrative, Ideology and Scholarship*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 147.

VII. Semejanzas y diferencias en las creaciones cosmogónicas

La creación, como se ha visto, es siempre obra de los dioses. Los seres humanos no intervienen en tales actos más que como criaturas, producto de la acción generativa de los dioses. Es claro que detrás de esta creación lúdica y mítica se desvela una taxonomía de las acciones de los dioses, que a su vez implica una jerarquía, un reparto ideológico de las funciones que le corresponden a los seres humanos insertos en el entramado de la creación. Como dijeron con anticipación Émile Durkheim y Marcel Mauss, el mito es una taxonomía en forma narrativa. O dicho con sus propias palabras: "cada mitología es, en el fondo, una clasificación, pero una que toma sus principios de las creencias religiosas, no de las ideas científicas".[1] En las cosmogonías el lugar superior lo ocupan los dioses creadores, seguidos por los dioses y héroes culturales que tienen a su cargo el ordenamiento del mundo físico, humano y cultural que permitirá el desarrollo de la vida civilizada. Al establecer diferencias entre los dioses que viven en los cielos, o los que habitan en los cuatro rumbos del cosmos, se va definiendo una jerarquía de las divinidades, una expresión de la ideología del poder dominante[2] (cuadro I).

Sólo hasta la parte final del relato aparecen los reyes, jefes dinásticos y capitanes de la guerra que fundan reinos, pueblos y dinastías e imponen una nueva jerarquía en la realidad social. Una jerarquía legitimada por la afirmación de ser descendientes directos de los dioses creadores. Los relatos de creación mayas y mixtecos, la cosmogonía del *Códice Borgia* y la cosmogonía mexica denotan una jerarquía divina (véase

el cuadro 1), que a su vez reproduce una jerarquía terrestre y una legitimidad primordial en la posesión del territorio por parte de los fundadores del reino. Y no podría ser de otro modo, puesto que todos los relatos de creación aquí descritos, así como las historias dinásticas y narraciones históricas que se conocen, fueron hechos por mandato de los gobernantes o por sus escribas e historiadores, y sus modelos no fueron tomados de la religión, sino de su propia realidad social.[3]

Cuadro I. Los dioses creadores y sus creaciones en las cosmogonías mesoamericanas

	Dioses creadores	**Creaciones**	**Dioses-Héroes intermediarios**	**Creaciones**
Mayas	Ixiim Muwaan Mat Creador del Cosmos Itzamnaaj (Dios Supremo de los mayas en la época Clásica)	Dios del maíz, J'un Ixiim Planta del maíz	Jun Ajaw Yax Balam (Los Gemelos Divinos)	Luchan contra los dioses del inframundo, a quienes derrotan. Colaboran en el rescate y renacimiento de J'un Ixiim. Rescatan, con J'un Ixiim, las semillas del maíz del inframundo.
Mixtecos	Señor 1 Venado Señora 1 Venado	Creadores del cosmos en general y de 9 Viento	9 Viento	Forma la tierra mixteca, la divide en cuatro partes y lleva el agua a todo el territorio.

				Da origen a los dioses patronos de los pueblos y a sus dinastías. Crea los bienes culturales (agricultura, ciencias, calendario, etcétera).
Códice Borgia	Quetzalcóatl-Ehécatl Tezcatlipoca	Creadores de la energía que pone en movimiento el cosmos.	Quetzalcóatl-Ehécatl y Tezcatlipoca	Son los creadores del Sol, los seres humanos y la consagración de las creaciones mediante la ceremonia del encendido del Fuego Nuevo.
Mexicas	Tonacateuctli Tonacacíhuatl	Forman a los dioses creadores de los primeros Cuatro Soles, quienes crean y destruyen cuatro veces sus creaciones.	Quetzalcóatl y Tezcatlipoca	Separan el cielo de la Tierra y crean la superficie terrestre donde se desarrollarán los seres humanos. Crean a los seres humanos de la masa del maíz, el Sol y los cultos y ceremonias que sacralizan el orden creado.
K'iche'	Xpiyacoc y Xmucané	Creadores del mundo: "dieron voz a todas las cosas". "Crearon el Cielo y la Tierra, con sus cuatro esquinas"; "la Madre y el Padre de la vida".	Jun Junajpú y Vucub Junajpú Junajpú y Xba-	Junajpú y Xbalanqué derrotan a los señores de Xibalbá, establecen la armonía entre el inframundo, la tierra y la región celeste, rescatan al dios del maíz y se convierten en el Sol y la Luna.

lan-
qué

Las cosmogonías, al asignarle un lugar superior a los dioses creadores, establecieron el marco para el desarrollo posterior del complejo panteón de dioses de los distintos reinos mesoamericanos. Un panteón que, como explicó con fuerza Pedro Carrasco, era un reflejo de la sociedad terrena:

> El panteón mexicano es una imagen de la sociedad mexicana en el cual la división del trabajo, los estratos sociales y las unidades políticas y étnicas tienen sus contrapartes divinas. Se encuentran dioses patrones de todas las unidades nacionales o políticas: de los mexicas, de los xochimilcas [...etcétera] De la misma manera que entre los hombres hay señores que gobiernan un lugar y tienen grupos de súbditos y criados, entre los dioses hay también señores de las diferentes regiones divinas y de diferentes actividades llamados igualmente teuctli, que tienen a sus órdenes grupos de dioses menores que los ayudan en sus actividades.[4]

Inicialmente los primeros dioses son presentados iconográficamente con motivos próximos a las fuerzas que representan: con rasgos vegetales, zoomorfos o relativos al sol, la tierra, el agua, el rayo o el trueno. Pero en la mayoría de los casos las representaciones principales acuden al antropomorfismo. Quizá el caso ejemplar del paso de una deidad de origen vegetal a la figura antropomorfa sea el del dios del maíz. Como hemos visto antes (cap. I), las primeras representaciones del dios olmeca del maíz están colmadas de motivos que aluden a la planta del maíz. Pero poco más tarde, 200 años antes de la era actual, al ser retomado este dios por los mayas del Preclásico tardío, su figura apareció completamente humanizada en los bellos murales de San Bartolo (200-100 a.C.). Este tránsito ilustra la manera de hacer dioses mediante la imagen, así como el proceso a través del cual los gobernantes y sus asesores religiosos despojaron a los campesinos de su mayor logro de ciencia y tecnología prácticas (el mane-

jo de los recursos botánicos, acuíferos y climáticos que los llevaron a crear la planta del maíz), trasladando las virtudes de los campesinos a la esfera sagrada de los dioses.

Con todo, el proceso de siembra de la semilla del maíz en el inframundo (el interior de la Tierra), su lucha con las fuerzas letales de esa región y su posterior triunfo sobre los dioses de Xibalbá, mediante la ayuda de los Gemelos Divinos Jun Ajaw y Yax Balam, concluyó con su rescate, resurrección y emergencia en la superficie de la Tierra (cap. II de la segunda parte), convertido en dios eternamente joven del maíz. La alternancia entre la muerte (siembra de la semilla del maíz en el interior de la Tierra) y el brote de la planta en la superficie terrestre es el ciclo clásico de muerte y vida consagrado en mitos, ritos y calendarios por todos los pueblos agrícolas, desde la antigüedad hasta el presente. Es el mito supremo de creación de los olmecas, mayas, mixtecos, nahuas y demás pueblos mesoamericanos. Esta concepción de la vida humana basada y sustentada en la agricultura ha sido bien estudiada en los mitos de creación de Sumeria, China, en los indios Pueblo y Zuñi de norteamérica y en diversas regiones de la América central y meridional.[5]

Al final de este viaje por las imágenes y textos de las distintas cosmogonías mesoamericanas se tiene la impresión de haber recorrido un tramo muy largo de la evolución humana, y tocado algo profundo de esa historia. De pronto percibimos que durante cientos de años, desde la fundación de sus primeros poblados hasta la caída de sus reinos, los olmecas, los mayas y otros pueblos mesoamericanos se contaron una misma historia acerca de los orígenes del cosmos y los fundamentos de la vida civilizada.[6] Sus orígenes se remontan a los comienzos de la civilización, cuando los mesoamericanos

descubrieron el secreto de las plantas cultivadas y fundaron su vida en la agricultura. El relato cosmogónico que los olmecas y mayas grabaron en sus monumentos indica que en sus orígenes éste fue un mito agrícola, una narración centrada en el brote maravilloso de la planta del maíz del interior de la tierra.

Otra característica de estas cosmogonías es la repetición de sus episodios principales: 1) creación del cosmos; 2) creación de los seres humanos; 3) creación del sol; 4) creación del maíz o de las plantas cultivadas, y 5) fundación de los reinos. Una y otra vez, a pesar de las diferencias temporales, culturales o étnicas, la obsesión de estos relatos es repetir el canon original de la creación. Todo indica que en la antigua Amerindia el relato más celebrado era el que contaba el ordenamiento del cosmos, la creación de la Tierra, los seres humanos y el principio de los reinos. Al parecer fue Tolan-Teotihuacán la primera ciudad que canonizó las distintas fases de este relato en una narración integrada, la inscribió en el códice que narraba el origen del reino y la convirtió en el acto ancestral que se escenificaba al comenzar las fiestas del año nuevo, cada vez que se cumplían 52 años en su calendario y se festejaba el rito del Fuego Nuevo, y cada vez que se investía a un nuevo gobernante o se rememoraban los acontecimientos fundadores del reino. El relato del establecimiento y principio de la vida civilizada fue el himno más repetido en las antiguas capitales de Amerindia. Lo cantan los mitos cosmogónicos, lo escenifican las ciudades en el corazón de sus centros ceremoniales y lo rememoran sus innumerables calendarios. La repetición de este mensaje reiteraba la legitimidad del grupo gobernante y la desigualdad irrevocable que

la fundación del reino había creado entre gobernantes y gobernados.[7]

Como dice Claude Lévy-Strauss, la repetición y duplicación temática que advertimos en los mitos, y en este caso en los mitos de creación, tiene por propósito "poner de manifiesto la estructura del mito".[8] Esta repetición invariable de su estructura interna es la base de su carácter canónico, la fórmula que lo convirtió en autoridad original y atemporal. Es un canon que tiene una importancia capital en toda la narrativa mesoamericana. Puede postularse que esta estructura original siempre repetida fue adoptada, implícita o explícitamente, por los textos históricos posteriores descritos con erudición por Elizabeth Boone en *Relatos en rojo y negro*: anales, crónicas o relatos cartográficos y genealogías de las familias gobernantes.[9] Sin embargo, aun cuando conservan el núcleo principal, experimentan sucesivas transformaciones en la época colonial y más tarde.[10]

Otro rasgo común de estos relatos es que entre los dioses creadores y los seres humanos se advierte la participación de dioses o héroes mediadores, quienes son los que realizan los actos civilizatorios en el mundo terrestre (véase el cuadro I). En el mito de creación que ostenta la fecha mitológica 13 de febrero de 3114 a.C., y narra la primera fundación del cosmos maya y el origen de los dioses protectores del reino de Palenque, el dios Ixiim Muwaan Mat', impalpable e incorpóreo, es el actor de ese acontecimiento, pero acto seguido desaparece, se esfuma. Entonces lega a sus tres hijos, Dios Primero (Itzamnaaj), Dios Segundo (Unen-K'awill, el Joven Bebé-K'awill) y Dios Tercero (el Sol Jaguar del inframundo), la responsabilidad de gobernar los tres niveles del nuevo cosmos

(cielo, Tierra e inframundo) y proteger a los pobladores de Palenque-Lakamha'.[11]

En la época Clásica de los mayas (200-900 d.C.), Itzamnaaj es el dios supremo, pero reside en lo más alto del cielo, alejado del ruido terrestre. En cambio, las acciones y aventuras de los Gemelos Divinos, Jun Ajaw y Yax Balam, son las más celebradas y difundidas en las vasijas policromas, las pinturas, esculturas y monumentos de los numerosos reinos y capitales del territorio. En estos testimonios aparecen otras escenas de los gemelos en el inframundo, en el cielo y en espacios terrestres, aún no descifradas. Son los héroes que derrotan a los regentes de Xibalbá y los actores decisivos de las acciones que conducen a J'un Ixiim por las aguas del inframundo y a su renacimiento triunfal en la superficie terrestre, donde siembra sus bienes y se convierte en magnífico dios del maíz.

Tareas semejantes cumple 9 Viento, el héroe civilizador de la Mixteca, donde ordena y sacraliza el territorio, crea a los seres humanos, da origen a los dioses patronos de los pueblos y a las dinastías nobles, y transporta los bienes culturales que fundan la civilización.

Según Elizabeth Boone, en el *Códice Borgia* los intermediarios de los dioses creadores son Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Algunos autores opinan que este último dios nahua aparece representado por primera vez en una pilastra de Tula[12] (fig. 11). Ambos dioses son otra pareja semejante a los Gemelos Divinos y a Junajpu y Xbalanqué del *Popol Vuh*. Ehécatl-Quetzalcóatl es el orquestador principal de las acciones de la pareja, pues a él se atribuye el desatamiento de las fuerzas creativas que guardaba el Envoltorio Sagrado, y es asimismo quien celebra la creación del Sol, la ceremonia del Fuego Nuevo y el héroe que lleva el maíz de los recintos ocultos del

inframundo a los seres humanos. Pero en la cosmogonía del *Códice Borgia* y en el mito del Quinto Sol de los mexicas, Tezcatlipoca comienza a usurpar los papeles creativos antes concentrados en el dios del maíz, 9 Viento o Ehécatl. Convendría registrar las apariciones históricas de Tezcatlipoca tanto en la iconografía como en los textos para clarificar su origen, que por ahora yace en el misterio.

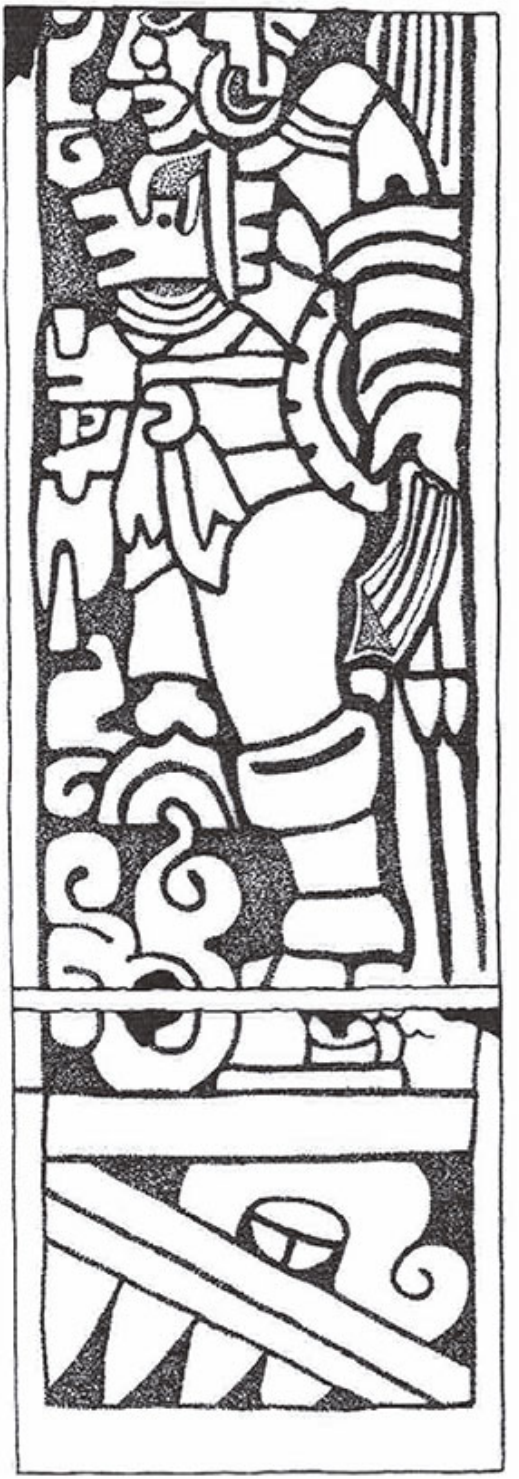


FIGURA 11. Representación de un personaje identificado como Tezcatlipoca. Procedencia: Tula Grande, Edificio B. Esperanza Elizabeth Jiménez García, *Catálogo escultórico-iconográfico de Tula...* Dibujo 1, Daniel Correa Baltazar, p. 93.

En los relatos de creación de los mexicas Quetzalcóatl es el dios-héroe cultural más importante, acompañado por Tezcatlipoca y otras veces por Xólotl. A Quetzalcóatl y Tezcatlipoca les corresponde separar el cielo de la Tierra, ordenar el cosmos y coadyuvar con los dioses creadores al nacimiento de los seres humanos, las plantas cultivadas, el Sol y el establecimiento de los primeros reinos y linajes gobernantes. Uno de los episodios más notables de esta saga es la creación del Quinto Sol, Ollintonatiuh, el Sol de Movimiento, que inaugura una nueva edad del mundo. Según mi propuesta esta cosmogonía es una reinterpretación del mito de la creación del Sol que las mismas fuentes nahuas relatan que tuvo lugar en Teotihuacán.[13]

La aparición de estos intermediarios o héroes auxiliares de la pareja primordial de dioses es antiquísima, pues está registrada desde el Preclásico tardío en las estelas de Izapa (100 a.C.-100 d.C.). Forman parte del relato de creación tanto en su expresión narrativa como en su estructura binaria, que es una característica distintiva de estos relatos. El arriba y el abajo, así como la división cuatripartita del cosmos, la ciudad, la milpa, el templo o la casa campesina son una constante en la cosmovisión mesoamericana. Estos rasgos recorren los relatos de creación desde los mayas del Preclásico hasta el *Popol Vuh* de los k'iche'. Es decir, están presentes desde el inicio de esta civilización en el Preclásico (600 a.C.) hasta el presente, como lo han puesto en claro etnólogos y etnógrafos.

El *Popol Vuh*, elaborado hacia 1554, es quizá la demostración más expresiva y contundente de esta cosmovisión mile-

naria. Si el lector se concentra en su estructura narrativa advierte que una de sus características es la repetición binaria de sus temas y personajes. La oposición inicial entre las fuerzas celestes y las del inframundo es el conflicto que recorre las tres primeras creaciones del cosmos. El antagonismo entre esos dos ámbitos es el reactivo que desencadena la lucha entre la primera pareja de gemelos, 1 y 7 Junajpú, y los Señores de Xibalbá, 1 y 7 Muerte. En este caso la oposición entre las parejas de gemelos está determinada por su origen diverso: 1 y 7 Junajpú provienen de la región terrestre, mientras que 1 y 7 Muerte son seres del inframundo. Otras veces el choque se da entre generaciones diferentes: 1 Mono y 1 Artesano, los primogénitos de 1 Junajpú, son antagónicos a sus hermanos menores. El conflicto entre estas dos parejas incorpora una contradicción mayor: los primogénitos son agricultores y artistas, mientras que los hijos segundos son cazadores y jugadores de pelota. En la cuarta y quinta parte del libro el conflicto decisivo es la oposición radical de las tribus originarias contra los invasores K'iche'.

Como se advierte, la trama general del libro está organizada por estas oposiciones, por las tensiones que ellas provocan y por su corolario, la solución del conflicto. Así, la primera, segunda y tercera partes del *Popol Vuh* están gobernadas por la contienda entre las fuerzas celestes y las del inframundo, que se anulan mutuamente y no producen más que caos, diluvios y destrucción. La solución de este conflicto tenaz comienza a vislumbrarse cuando aparece un intermediario cuya función no es nulificar esas fuerzas, sino tender redes entre ellas y unirlas. Ésta es la tarea que cumplen, por un lado, el surgimiento de la superficie terrestre (representada

en los códices y monumentos por el símbolo de la Primera Montaña Verdadera) y, por otro, los Gemelos Divinos.

Junajpú y Xbalanqué, los mediadores de los dioses, son los llamados a suprimir el enfrentamiento entre el cielo y el inframundo; su cometido es hacer confluir ambas regiones en la fundación de un cosmos estable y autogenerador de su propia vida. Cuando el esfuerzo de los Gemelos alcanza ese objetivo, la superficie terrestre se convierte en el centro del cosmos y el inframundo y la región celeste se transforman en dos polos encargados de insuflarle vitalidad. De pronto, luego del largo período de desorden y colisiones catastróficas, se crea un cosmos estable.

Tal es la solución que se presenta en los monumentos y textos de la época Clásica y en la cuarta parte del *Popol Vuh*, cuando se describe la división del cosmos en tres regiones verticales y cuatro rumbos horizontales, la creación de los primeros seres humanos, el origen del maíz y el nacimiento de la vida civilizada. Se trata de una solución radical, que pone fin a conflictos hasta entonces insolubles. En primer lugar cancela la oposición entre la región celeste y el inframundo y crea un espacio intermedio (la Tierra), que en adelante será el territorio donde confluyen las distintas fuerzas cósmicas y fructifica la vida. En segundo lugar, resuelve la carencia inicial que motivó el ajetreo creativo de los dioses: la existencia de seres humanos dedicados a alimentar y honrar a los dioses. Desde entonces esta relación de acatamiento y servidumbre será la relación principal entre los seres humanos y los dioses.

Por último, el nacimiento del dios del maíz y su presentación como fundador de la vida civilizada propone una solución al conflicto entre cazadores y cultivadores que se había

incubado desde la aparición de la agricultura. Desde esos tiempos lejanos los agricultores habían desplazado gradualmente a los cazadores del escenario político y cultural de Amerindia. Pero a partir del siglo IX, las continuas migraciones norteñas de pueblos cazadores y militares renovaron el antagonismo entre éstos y los pueblos sedentarios del centro y sur. En el mito de la época Clásica, Junajpú y Xbalanqué son representados con atuendo de cazadores y cumplen funciones de tales, pero al mismo tiempo actúan como los agentes que propician el nacimiento del dios del maíz. En el *Popol Vuh* la aparición del dios del maíz simboliza el comienzo de una era de abundancia y estabilidad apoyada en los agricultores, quienes se arrogan la función de proveedores del alimento humano y de sustentadores de la vida civilizada.

El final de la cuarta parte y toda la quinta del libro se ordenan alrededor de otro antagonismo, esta vez no cósmico sino profano: la invasión de las tierras altas de Guatemala por los clanes K'iche' y la resistencia de las tribus originarias a la dominación extranjera. Para solucionar este conflicto el texto recurre a una refundación del mundo, según la cual los primeros seres humanos son los guías del pueblo K'iche', quienes reciben de los dioses grandes poderes y las virtudes más altas. Amparados por esta legitimidad sobrenatural, los líderes del pueblo K'iche' obtuvieron el más noble reconocimiento terreno: en Tulán Zuyuá, la metrópoli política de la región, el carismático Nacxit les otorgó los emblemas del poder real y los libros donde se resumía la sabiduría de los pueblos que originaron la civilización.[14]

Conforme al modelo binario que recorre la estructura del libro, esta legitimidad se manipula dos veces. La primera vez recae en los jefes fundadores de los linajes, cuando a éstos

les son dados sus dioses patrones y son declarados jefes y guías de su pueblo. La segunda vez beneficia a sus sucesores, cuando las conquistas sobre las tribus originarias fueron ratificadas con el nombramiento de nuevos mandos políticos. Como se aprecia en estos ejemplos, la repetición binaria de los temas no sólo le da mayor relieve a los personajes y episodios centrales del mito, sino que ordena la estructura del relato.[15]

Al observar las distintas partes que conforman el *Popol Vuh*, algunos autores propusieron una división dual de su composición: la primera parte estaría comprendida por las tres creaciones fracasadas y concluiría con la aparición de los seres de maíz, los primeros k´iche´; la segunda estaría formada por la parte histórica que narra la entrada de los clanes k'iche' a los altos de Guatemala hasta la invasión española. Esta división en una parte mitológica y en otra plenamente histórica desembocó en la afirmación errónea de que en el *Popol Vuh* convivirían dos secciones de naturaleza distinta, que posteriormente fueron artificiosamente unidas por un misterioso ensamblador europeo.[16] Esta tesis, llevada a su extremo, impuso la concepción occidental y lineal de la historia como modelo para analizar los testimonios mesoamericanos, y desplazó la parte cosmogónica o mítica a la región de la fantasía.

Esta tesis ha sido rechazada por numerosos autores que mostraron que las cosmogonías mesoamericanas tienen su propia densidad histórica y son semejantes a las de Mesopotamia, Europa o la India, las cuales unen también la génesis del cosmos con la historia del grupo étnico. Más aún, al estudiar los mitos y los ritos de los mayas contemporáneos, los antropólogos descubrieron en ellos la presencia de las viejas

cosmogonías jugando el doble papel de articuladoras de la identidad colectiva y de conservadoras de las tradiciones más antiguas.[17] Las cosmogonías mesoamericanas, como los relatos de migraciones, fundaciones, consagración de templos, estelas y monumentos, son relatos paradigmáticos, acontecimientos modelo que unen pasado y presente en una fórmula que articula al uno con el otro y los dota de una "realidad" presente apoyada en el pasado y viceversa.[18]

---

[1] Émile Durkheim y Marcel Mauss, "De quelques formes primitives de classification", *Année Sociologique*, núm. 6, París, 1903, p. 41.

[2] Robert Skidersky, en su reseña del libro de Simon Head (*Mindless: Why Smarter Machines are Making Dumber Humans*, Basic Books, 2014), subraya que el "principal objetivo de todo sistema de control es controlar la conducta humana, incluido nuestro modo de pensar. Los sacerdotes y los líderes políticos han usado desde hace largo tiempo la religión y la ideología con este propósito" (*The New York Review of Books*, 3 de abril, vol. 61, núm. 6, 2014, p. 35).

[3] Lo que afirmó en 1994 Mary Elizabeth Smith: las historias pintadas "presentan característicamente a los gobernantes hereditarios de sólo una comunidad y suelen incluir exclusivamente a los gobernantes que heredan", fue una práctica general en la época prehispánica y posteriormente. Citada por Elizabeth Boone, *Relatos en rojo y negro*, p. 104, nota 1. Véase el ensayo de Durkheim y Mauss citado arriba.

[4] Pedro Carrasco, "La sociedad mexicana antes de la Conquista", *Historia general de México*, t. I, México, Colmex, 1981, pp. 283-240. Véase también, en el mismo sentido de que la sociedad terrena se reflejaba en la jerarquía divina, Rafael Tena, *La religión mexica*, pp. 23-31.

[5] Véase Bottéro y Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l´homme*, París, Gallimard, 1989; Claude Lévy-Strauss, "Magie et religion", en *Antropologie Structurale*, París, Plon, 1958, pp. 242-253; Frank H. Cushing, "Creation and the origin of corn", Fred Eggan (ed.), *Zuñi. Selected Writings of Frank Hamilton Cushing*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979, pp. 346-363; el libro de Dennis Tedlock que enmienda y amplía los estudios de Cushing sobre los mitos Zuñi de creación: *Finding the Center. The Art of the Zuni Storyteller*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, y Hamilton A. Tyler, *Pueblo Gods and Myths*, Norman, University of Oklahoma Press, 1986.

[6] Esta interpretación proviene de mi primer acercamiento al mito de Quetzalcóatl. Véase Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, versión corregida y aumentada, México, FCE, 1995, pp. 288-290, y también *Quetzalcóatl y los mitos fundadores*, pp. 72-74.

[7] Florescano, *Memoria indígena*, *op.cit.*, p. 127.

[8] Lévi Strauss, *Antropologie Structurale*, *op.cit.*, p. 254.

[9] *C*apítulos. V, VI, VIII y IX.

[10] *Ibid.*, p. 270.

[11] Véase el capítulo III.

[12] Esta propuesta está contenida en la tesis de María Isabel Álvarez Icaza, *El* Códice Laud, *su tradición, su escuela, sus artistas*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM/IIE, 2014, p. 50, fig. I 36. Pienso que es dudosa esta interpretación.

[13] "Leyenda de los Soles", pp. 175-185; "Historie du Mechique", pp. 143-155; capítulos I, II y III; Sahagún, *Historia general…*, libro séptimo, capítulo II, pp. 693-697; y Florescano, *Memoria indígena*, pp. 53-65.

[14] Florescano, *Memoria indígena*, pp. 49-51.

[15] En el *Popol Vuh* el número de las repeticiones binarias es muy significativo: las parejas de dioses creadores, lo mismo que los ejercicios de creación cosmogónica suman cuatro; las parejas de los fundadores de los linajes K'iche' cuatro; las parejas de gemelos tres, etcétera.

[16] René Acuña fue uno de los primeros autores en sustentar esta tesis. Véase "Problemas del *Popol Vuh*", *Mester*, vol. 5, núm. 2, Los Ángeles, University of California, 1975, pp. 123-124; y "El *Popol Vuh*, Vico and the *Theologia Indorum*", en Robert M. Carmack y Francisco Morales Santos (eds.), *Nuevas perspectivas sobre el* Popol Vuh, Guatemala, Piedra Santa, 1983, pp. 1-16.

[17] Véase, por ejemplo, Gary H. Gossen, *Los Chamulas en el mundo del Sol-México*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979; "El Popol Vuh revisado: una comparación con la tradición oral contemporánea de San Juan Chamula", en Carmack y Morales (eds.), *op. cit.*, y Victoria Reifler Bricker, *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual*, México, FCE, 1989.

[18] Véase D. Stuart, *The inscriptions from Temple XIX at Palenque…*, pp. 169, 174, 183-185, y Alfonso Lacadena, "Inscripciones del tiempo en el género profético maya", tratado por Erik Velásquez, "Reflexiones sobre el tiempo histórico en las inscripciones mayas", manuscrito, 2011.

SEGUNDA PARTE

LOS DIOSES HÉROES DEL MAÍZ Y DEL VIENTO

I. Los orígenes olmecas del dios del maíz

La cosmogonía es el modelo universal de los relatos que narran la creación y ordenamiento del mundo, el origen de los dioses, los seres humanos, las plantas cultivadas y los reinos. Como relato fundador es el arquetipo de todos los mitos de origen, y como principio creador original es el modelo que le da estructura a la jerarquía de los dioses y el prototipo del panteón de dioses que le sigue.

En Mesoamérica o Amerindia quizá Quetzalcóatl sea el dios más popular, pero no el mejor estudiado o el más importante. Por el contrario, es el más mitificado, confuso y contradictorio, como se verá adelante. Ahora sabemos que el lugar central le corresponde a los dioses del maíz, la fertilidad y el agua, quienes desde tiempos remotos tuvieron un sitio privilegiado en las culturas que florecieron en Amerindia, fundadas en la agricultura. Sabemos que la mazorca y la planta fueron deificadas en fechas tempranas. El maíz es también la planta americana más estudiada desde diversos lentes: mitología, religión, botánica, agricultura, economía, gastronomía, historia, cultura, artes, etcétera.

Pero a pesar de la relevancia milenaria de la planta y del dios del maíz su conocimiento riguroso es reciente. Apenas a fines del siglo pasado se multiplicaron los estudios sobre la antigüedad y las características biológicas de este cereal.[1] Es cierto que Paul Schellhas descubrió en 1897 un dios del maíz en los códices mayas, pero sólo hasta tiempos recientes se comenzó a comprender su lugar en el desarrollo civilizatorio de Amerindia. Así, en 1971 y 1976 Peter D. Joralemon identi-

ficó diversos elementos de la planta del maíz en la iconografía olmeca, la llamada "cultura madre" de Amerindia: hojas, granos, mazorcas, dioses (entre ellos uno hoy reconocido como representación del dios del maíz) y hachas de jade (celtas), asociados a la planta del maíz (fig. 1).[2]

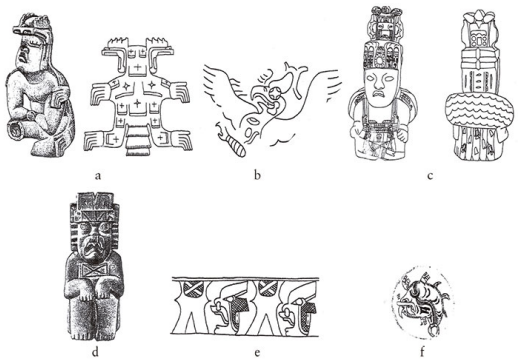


FIGURA 1. Los dioses de los olmecas: seis imágenes primarias, según P. D. Joralemón, *A study of Olmec Iconography*. a) Figura hueca de arcilla, Atlihuayan, Morelos. b) Diseño grabado en un cetro de obsidiana, ofrenda de La Venta. c) Figura de jade, Arroyo Pesquero. d) Monumento de basalto, 52, San Lorenzo. e) Diseño de un vaso de cerámica, Puebla. f) Diseño de una placa de cerámica, Tlapacoya.

Más tarde Michael Coe y Karl Taube dieron un gran salto al descubrir en la cerámica e iconografía de la época Clásica (200-900 d.C.) la presencia de dioses y héroes culturales que jugaban un papel importante en la mitología del *Popol Vuh* (1554), el libro sagrado de los k'iche' y el texto más importante de la literatura maya. El primero, trabajando con cerámica maya de la época Clásica y con códices y vasijas del Posclásico, encontró pruebas irrefutables de la importancia en ese tiempo (200-1500 d. C.) de los populares gemelos del *Popol Vuh*, Junajpú y Xbalanqué, y del mismo dios del maíz.[3] Apoyado en los estudios de Joralemon y Coe, Karl Taube hizo análisis brillantes sobre la presencia del dios del maíz entre los olmecas, mayas y otros grupos del centro y norte de Amerindia.[4]

Estos estudios confirmaron que el dios del maíz fue un numen principal en el escenario religioso de Amerindia desde los albores de la civilización, claramente identificado por sus rasgos humanos, los numerosos cultos y ceremonias que recibía a lo largo del año agrícola y por ser uno de los más representados en la iconografía olmeca (figs. 2-5) y maya (figs. 6 y 7). Estos descubrimientos corroboraron la presencia ubicua del dios del maíz desde 900 o más años antes de la era actual y durante todo el periodo Clásico (200-900 d.C.) y llevaron a los estudiosos a revisar y comparar las imágenes de la época Clásica con las escenas que narra el *Popol Vuh* del siglo XVI. Como recordará el lector, en este libro el dios del maíz juega un papel protagónico en momentos decisivos: la siembra, el nacimiento de la planta, la cosecha y, por último, el acto culminante: su conversión en el alimento que nutre a los seres de la nueva creación.

FIGURA 2. Monumento 1 de La Merced, Hidalgotitlán, Veracruz. Estela de piedra, en forma de mazorca de maíz, con la efigie del dios del maíz olmeca, poblada de símbolos que aluden a esta planta. En los cuatro extremos de su cara se advierten representaciones del grano o la mazorca del maíz y de la hendidura de su cabeza brota una mazorca. Dibujo basado en Rodríguez y Ortiz, "A Massive Offering…", fig. 13.

FIGURA 3. Representaciones del dios del maíz en dos estelas de La Venta, las más antiguas que se conocen con la imagen del dios. Estas estelas tienen forma de hachas y estaban sembradas al pie de la pirámide principal del centro ceremonial. Dibujo basado en Taube, "The Olmec Maize God", figs. 17 b y c.

FIGURA 4. Cabeza del dios del maíz que imita la forma de la mazorca, grabada en un hacha ceremonial. En la frente del dios se ve la banda real con cuatro granos o mazorcas de maíz. En la parte superior de la cabeza brota una mazorca de una hendidura. La cabeza del dios ocupa la parte central, es un *axis mundi*, un eje cósmico de este espacio delimitado en los extremos por cuatro semillas de maíz orientadas hacia los cuatro rumbos cósmicos. Dibujo basado en Taube, "The writing System…", a, fig. 13 a.

FIGURA 5. Hacha ceremonial olmeca con una representación de la cabeza del dios del maíz, en cuya parte superior brota una mazorca flanqueda por hojas de maíz. Dibujo basado en Soustelle, *Los olmecas*, fig. 63.

FIGURA 6. Pintura mural maya de San Bartolo, muro norte, en el Petén guatemalteco, 100 años a.C. Tres mujeres rodean al dios del maíz, que recibe un tecomate de manos de un personaje inclinado. Se observa que el dios del maíz vuelve el rostro en dirección opuesta a los pies. Se trata de un dios antropomórfico y se advierte que los rasgos de su cara son marcadamente olmecas, con el labio superior prominente y un incisivo saliente. Foto tomada de O. Chinchilla M., *Imágenes de la mitología maya*, fig. 18. Dibujo original de Heather Hurst, proyecto arqueológico San Bartolo.

FIGURA 7. J'un Ixiim, el dios maya del maíz en la época Clásica, representado bajo la apariencia de un joven de belleza extraordinaria en una escultura del llamado Templo 22 de Copán. Dibujo basado en Maudslay, *Biologia Centrali-Americana,* vol. I, lám. 17.

Esta eclosión de estudios sobre la iconografía, el simbolismo y las cambiantes presencias del dios del maíz y sus acompañantes en la época Clásica y en el *Popol Vuh*, se ha henchido con decenas de relatos sobre el numen del maíz en las comunidades indígenas y los pueblos rurales de los siglos XIX y XX de México y Centroamérica. Tal cúmulo de relatos, mitos y estudios, más la continuada presencia de ese numen en todas las épocas y territorios, impulsó una interacción benéfica entre corrientes de investigación antes distanciadas y la aparición de interpretaciones antagónicas, seguidas por réplicas a las tesis que antes corrían como moneda buena. Sin embargo, un número considerable de estos estudios cayeron en el desatino de nombrar dioses a muchos de los personajes representados en el *Popol Vuh* y en la cerámica de la época Clásica, sin detenerse a definir sus rasgos físicos, su indumentaria, símbolos, iconografía y el contexto en el que aparecen.[5] Tal número de estudios provocó que tan sólo los Gemelos Divinos recibieran los nombres de "Jóvenes héroes", "Jóvenes señores", J'un Ajaw y Yax Balam, Junajpú y Xbalanqué, "Dioses con diadema", entre otros apelativos.

La improcedencia de llamar dioses a personajes no identificados previamente como tales se convirtió en desliz epistemológico cuando a estas fallas se unió la costumbre de estudiar a los dioses y mitos más antiguos con los datos proporcionados por las crónicas y relatos de los conquistadores y frailes que en los siglos XVI y XVII describieron a los dioses, cultos y mitos de distintos grupos de Amerindia. En estos casos se recurrió a lo que Joyce Marcus llamó, siguiendo a Miguel Covarrubias, "Continuity Hypothesis",[6] el razonamiento de que en la antigua cultura indígena, particularmente en lo que se refiere a la religión y los mitos, hubo una suerte de "núcleo duro" que se continuó con cambios leves desde el periodo Preclásico hasta tiempos recientes en las comunidades indígenas de México y Centroamérica. Estas ideas llevaron a arqueólogos e historiadores a "enumerar largas listas de dioses" en los distintos grupos étnicos, "cada dios con un área de influencia específica: 'el dios del viento', 'el dios del maíz', 'el dios de la lluvia', 'el dios de la guerra' [...]", hasta integrar un gran "panteón", a la manera de los panteones de las antigüedades griega y romana.[7]

A estos enfoques se ha sumado, en los últimos 30 años, la tendencia seguida por etnógrafos, etnohistoriadores, historiadores del arte y epigrafistas, quienes en su afán por explicar los mitos del periodo Preclásico o del Clásico y Posclásico, acudieron a los relatos, cultos y tradiciones religiosas de los indígenas contemporáneos de México y Centroamérica. Ambas tendencias condujeron en muchos casos a lo que Constantin Fasolt llama la peor ofensa que el historiador puede hacerle al pasado: el pecado del anacronismo.

> Todos los otros pecados pueden ser perdonados pero no éste. Anacronismo es el signo que contradice el espíritu sagrado de la historia. Muestra que el

> historiador inconscientemente ha afectado la interpretación del pasado con una partícula del presente, es decir, que no sólo ha fracasado en su tarea, sino que ha fracasado vergonzosamente.[8]

Las comparaciones entre dioses, héroes y cultos representativos de una época con los ubicados en otra son pertinentes, siempre y cuando estén apoyadas por el imprescindible análisis iconográfico, histórico y cultural que les rodea. Cuando no se hace así, el resultado ha llevado a confusiones y verdaderos rompecabezas. Así, Michael Coe afirmó, al referirse a los llamados Gemelos Divinos registrados en la cerámica maya de la época Clásica, que la "identificación de los Dioses con Diadema es un rompecabezas [...pues en] algunos vasos [de la época Clásica] aparecen como gemelos, ambos con manchas negras. En otros, uno tiene manchas negras, mientras que otro tiene parches de piel de jaguar, que cubren la parte baja de su rostro [...] Mi impresión es que los Dioses con Diadema son los mismos Señores Jóvenes (es decir, los Héroes Gemelos), pero en otro papel y por tanto, con diferentes características".[9]

Más tarde Coe identificó al dios del maíz de la época Clásica con Jun Junajpú [1 Junajpú], el padre de Junajpú y Xbalanqué, los héroes gemelos del *Popol Vuh*.[10] Karl Taube coincidió con esta identificación en su celebrado análisis iconográfico del dios maya del maíz. Ahí consideró que el joven hermoso que brota del caparazón de una tortuga (la Tierra), en un bello plato de la época Clásica (fig. 8), era el padre de los Gemelos Divinos, quienes en esa pintura ayudan al dios del maíz (llamado J'un Ixiim en la época Clásica o Jun Junajpú en el *Popol Vuh*), a renacer del interior de la Tierra.[11] Esta interpretación, durante largo tiempo aceptada y popular, se ha vuelto tema de controversias y críticas de entohistoriado-

res y de arqueólogos.[12] Éstos y otros autores basaron sus críticas en lo que consideraron comparación indebida entre los personajes del *Popol Vuh* y la iconografía de la época Clásica con los mitos del maíz del siglo XX colectados en una franja de la costa del Golfo de México que va desde la zona huasteca hasta Honduras. Bajo esta perspectiva rechazaron la identificación que había hecho Taube del Jun Junajpú del *Popol Vuh* (el llamado "Primer Padre" por otros autores), con el dios del maíz de la época Clásica, J'un Ixiim (o el "Dios Tonsurado").[13] Por su parte, Oswaldo Chinchilla consideró a los Héroes Gemelos del *Popol Vuh* (Junajpú y Xbalanqué) como verdaderas manifestaciones del dios del maíz, excluyendo de ese título a Jun Junajpú, el padre.[14] A estos críticos hay que sumar el nombre del arqueólogo francés Claude-François Baudez, quizá el más punzante.[15]

FIGURA 8. Cerámica polícroma de la época Clásica, donde J'un Ixiim renace del interior de la tierra, representada en esta escena por un carapacho de tortuga. Lo reciben Xbalanqué (derecha), quien derrama un cántaro de agua en la hendidura de la Tierra, y Junajpú (izquierda). Dibujo basado en Robicsek, *The Maya Book of the Dead*..., vaso 117.

Estas controversias se acrecentaron debido a que el análisis de los dioses, los cultos y la religión no se relacionó siempre con el desarrollo histórico de la sociedad donde éstos se ubican. Tanto los dioses como la religión tienen sus propios procesos de nacimiento, desarrollo, permanencia, crisis y a

menudo decaimiento y desaparición. Thorkild Jacobsen, un notable estudioso de la religión de Mesopotamia, reconoció tres etapas en las formas como los dioses fueron vistos y presentados en esa región:

> 1. Como *élan vital:* las fuerzas vitales primigenias (el agua, el grano, la fertilidad) incorporadas en el ser del dios y en las formas en que éste se presenta. Estos fenómenos en la mayoría de los casos se refieren a elementos naturales que son vitales para la existencia humana.
>
> 2. Como gobernante: cuando el dios absorbe las funciones de aquél como protector del reino.
>
> 3. Como padre benévolo: cuando el dios se representa atento al cuidado individual y colectivo de la población y de su conducta, como lo hacen los padres respecto a sus hijos.[16]

Pero sea como culto a las fuerzas naturales, al protector del reino o al benefactor del pueblo, la religión es algo eminentemente social, como lo mostró Émile Durkheim. No puede haber sociedad sin lazos colectivos, sin cultos y ceremonias practicados regularmente por la tribu, la aldea o el reino, en lugares especialmente señalados para ello, con el propósito de crear unidad y fortalecer identidades colectivas.[17]

Por su parte, los investigadores de Mesoamérica, apoyándose en estudios arqueológicos, epigráficos, iconográficos e históricos, distinguieron tres etapas en el desarrollo general de esta región, particularmente en el área de Oaxaca. En el periodo Preclásico (1700-300 a.C.), Joyce Marcus y Kent V. Flannery observaron el predominio de una forma de religión

animista, en la que los grupos humanos interactuaban con elementos naturales y sobrenaturales que creían imbuidos de "fuerza vital": el rayo y el trueno, anticipadores de la lluvia, los diversos elementos de la tierra (la superficie, las montañas y barrancas, el inframundo, las cuevas), el agua de los manantiales, ríos, lagos y mares, fuentes de fertilidad. En una palabra, el conjunto de la naturaleza se pensaba animado por "*fuerzas y espíritus*". Lo mismo ocurría con el espacio celeste, con sus astros, estrellas y constelaciones. Es decir, la deidad "aparece como una entidad que en sí misma tiene el control sobre alguna fuerza, elemento u objeto que los humanos creen que debe subsistir y merece ser representada, adorada o aplacada".[18] En el Preclásico tardío (800 a.C.-100 d.C.) ya aparece una arquitectura ceremonial y las primeras representaciones del dios Tormenta con el rayo en una mano y un botellón en la otra, más tarde llamado Tláloc.[19]

En un estudio innovador Karl Taube esclareció la disputa entonces en boga sobre si los mayas sólo tuvieron la concepción de fuerzas animistas impersonales o naturales, o si habían tenido el concepto de dioses específicos. Recorriendo una discusión en la que intervinieron autores destacados —Tatiana Proskouriakoff, Joyce Marcus, George Kubler, James Porter, Arild Hvidtfeldt, Stephen Houston y David Stuart, entre otros— Taube llegó a la conclusión de que los mesoamericanos efectivamente tuvieron el concepto de dioses específicos, personalizados, que fueron "considerados como modelos o metáforas del mundo social y natural". Agrega que entre los mayas "había dioses específicos de la subsistencia, el comercio, la realeza. Más aún, a través del estudio de los dioses mayas y su mitología es posible llegar a determinar las motivaciones ocultas de la conducta social de este

pueblo".[20] Así que pronto se reconoció que al lado de los dioses creadores había además otros que tenían asignadas funciones específicas en el mundo natural o social. A éstos debe agregarse el numeroso contingente de dioses patrones de los pueblos y de los oficios, registrados por Diego Durán y otros cronistas del virreinato. "Durán dice que todas las ciudades, villas y lugares tenían un dios particular, a quien 'como abogado del pueblo con mayores ceremonias y sacrificios honraban', y el *Códice Magliabechiano* afirma que existía uno en cada barrio, donde tenía un templo grande y donde los vecinos le hacían su fiesta".[21]

En el periodo Preclásico aparecieron los primeros signos de culto y sacrificio ritual. En San José Mogote (Oaxaca) los arqueólogos desenterraron lo que podría ser "una casa de hombres", un espacio dedicado a reuniones de culto y ritos estacionales.[22] En este tiempo se manifiestan las primeras formas de vida sedentaria, una agricultura incipiente, cerámica y templos rudimentarios para el sacrificio ritual.[23]

Los periodos Preclásico medio y tardío (900 a.C.-300 d.C.) están marcados por el nacimiento y desarrollo de un gobernante supremo a la cabeza del señorío o reino, la presencia de una traza urbana organizada y de templos, cultos, sacerdocio y funcionarios jerarquizados. Las formas de gobierno y culto estaban regidas por un doble calendario estampado en glifos y pictografías: un calendario ritual de 260 días llamado *tonalpohualli* (13 números multiplicados por 20 signos de los días), y un calendario solar de 360 días (divididos en 18 unidades o "meses" de 20 días), más cinco días extras al final.[24] En Monte Albán y en el área olmeca de Veracruz-Tabasco se inventó la escritura y los primeros sistemas sofisticados para registrar el transcurso temporal, basados en la observación

astronómica. Las prácticas religiosas se hicieron institucionales entonces y se concentraron en la capital del reino, donde proliferaron los cultos al dios patrono y a los dioses del fuego, la tierra, la lluvia, la fertilidad y el maíz, al lado de un culto muy elaborado a los ancestros y fundadores del reino.[25] Los estudios sobre el inmenso panteón de dioses mesoamericanos se han multiplicado desde fines del siglo XIX, pero sigue siendo una tarea inalcanzable hacer un análisis comparativo de todos ellos. Por eso nos limitamos a intentar descubrir las cambiantes representaciones y significados de sólo dos dioses: el dios del maíz principalmente, y el dios del viento, con el que el primero se entrevera. El principio guía, como antes en el estudio de las cosmogonías, es el mirador histórico: observar la evolución de la imagen de los dioses desde sus orígenes hasta el final del Posclásico (1521).

Emprender un análisis riguroso de las transformaciones históricas del dios del maíz y de su relación con los Gemelos Divinos del *Popol Vuh,* o con el dios del viento, es empresa del futuro, pero imprescindible para aclarar las contradicciones, misterios y fábulas que rodean a estos personajes. En las páginas que siguen intentaré señalar los rasgos más notables que presentan estos personajes en los periodos Preclásico, Clásico y Posclásico, según la evidencia disponible y mis limitados conocimientos en estos aspectos. Mis guías son los valiosos estudios publicados en las dos últimas décadas.[26]

[1] Véase Henry A. Wallace y William L. Brown, *Corn and its early Fathers*, Walmut Creek, The Michigan State University Press, 1956; y para una revisión crítica de los estudios y conocimientos actuales, John E. Staller, Robert H. Tykot y Bruce F. Benz (eds.), *Histories of Maize in Mesoamerica*, Left Coast Press, 2010. Juan de Cárdenas, un médico sevillano que vivió en México, escribió en 1591 el libro que llamó *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, donde describe con agudeza las características y cualidades de la planta del maíz. Véase Arturo Warman, *La historia de un bastardo: maíz y capitalismo*, FCE/UNAM 1988, pp. 24-40.

[2] Véase Peter David Joralemon, *A Study of Olmec Iconography*, Washintong, D.C., Dumbarton Oaks, 1971, pp. 32-33, 59, 60-64, 66; del mismo autor, "The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography", en Henry B. Nicholson (ed.), *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*, Los Ángeles, University of California, 1976, pp. 29-71.

[3] Michael D. Coe, *The Maya Scribe and his World*, Nueva York, The Grolier Club, 1973; *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1975; *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*, Princeton, The Art Museum/Princeton University Press, 1978; *Old Gods and Young Heroes: The Pearlman Collection of Maya Ceramics*, Washington, University of Washington, 1982; "The Hero Twins: Myth and Image", en Barbara Kerr y Justin Kerr (eds.), Nueva York, *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vase*, vol. 1, Kerr Associates, 1989, pp. 167-184.

[4] Véase, por ejemplo, "The Classic Maya Maize God: A Reapraisal" en Merle Green Robertson (ed.), *Fifth Palenque Round Table, 1983*, San Francisco, The Precolumbian Art Research Institute, 1985, pp. 171-181; "The Olmec Maize God", *Res.* Antropology and Aesthetics, núms. 29-30, primavera-otoño, 1996, pp. 39-81; "Lighting Celts and Corn Fetishes: the Formative Olmec and the Development of Maize Symbolism in Mesoamerica and American Southwest", en John Clark y Mary E. Pye (eds.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Washington, National Gallery of Art/Yale University, 2000, pp. 296-337. La iconografía del dios olmeca y maya crece cada día con nuevos descubrimientos. Véase por ejemplo Tomás Pérez Suárez, "Un nuevo monumento olmeca de Tabasco", en Uriarte y González Lauck (coords.), *Olmeca. Balance y perspectivas*, t. I, México, UNAM/Conaculta/INAH/Brigham Young University, 2008, pp. 113-123.

[5] Un caso excepcional lo constituye la tesis reciente, aún no publicada, de Ana García Barrios, "Chaahk. El dios maya del rayo, las tormentas y la guerra". Chaahk es descrito aquí por sus rasgos fisonómicos, vestimenta, símbolos, iconografía, culto y fijándolo a su contexto histórico y cultural. En los últimos años el interés por definir las características, conceptos y representaciones de los dioses ha crecido considerablemente y se tienen estudios excelentes. Véase por ejemplo en el libro de Stephen D. Houston y Takeshi Inomata (*The Classic Maya,* Nueva York, Cambridge University Press, 2009), el capítulo "Gods, supernaturals, and Ancestors".

[6] Joyce Marcus, "Zapotec Chiefdoms and the Nature of Formative Religions", en Robert J. Sharer y David C. Grove (eds.), *Regional Perspective of the Olmec*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 148-197. La cita en la p. 148. Miguel Covarrubias compuso una famosa iconografía en la que mostraba que el estilo olmeca había originado las primeras imágenes del dios de la lluvia y su propagación posterior en otras culturas. Véase Miguel Covarrubias, "Origen y desarrollo del estilo artístico olmeca", *Mayas y olmecas. Segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América*, México, UNAM, 1942, pp. 46-49; y "El arte olmeca o de La Venta", *Cuadernos Americanos*, año V, vol. XXVIII, núm. 4, México, UNAM, 1946, pp. 153-179.

[7] Marcus, *op. cit.*, p. 153.

[8] Constantin Fasolt, *The Limits of History*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 6.

[9] Citado por Oswaldo Chinchilla Mazariegos, *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín/Museo Popol Vuh, 2011, pp. 97-98. En relación con estas confusiones Erik Velásquez propone un procedimiento más pertinente: "Puesto que las escenas mitológicas de las vasijas del periodo Clásico no son contemporáneas de las narraciones mayas de la época colonial o moderna, el método más confiable para comprenderlas reside en el análisis comparativo de ellas, junto con el desciframiento de sus glosas y diálogos jeroglíficos. Sólo de ese modo podremos reconstruir las creencias religiosas antiguas y vislumbrar la forma en que los mitos fueron transformados a lo largo del tiempo y del espacio". E. Velásquez García, "El Vaso de Princeton. Un ejemplo del estilo códice", Arqueología Mexicana, vol. XVI, núm. 93, México, Raíces, septiembre-octubre, 2008, p. 59.

[10] Chinchilla, *op. cit.*, p. 99.

[11] Karl Taube, "The Classic Maya Maize God", pp. 171-178.

[12] Véase H. E. M. Braakhuis, "The Bitter Flour: Birth-scenes of the Tonsured Maize God", en Rudolf van Zantwijk, Rob de Ridder y H.E.M. Braakhuis (eds.), *Mesoamerican Dualism*, Utrech, ISOR, 1990, pp. 124-147; y del mismo autor, "The Tonsured Maize God and Chicome-Xóchitl as Maize Bringers and Culture Heroes: A Gulf Coast Perspective", *Wayeb Notes*, 32, 2009, disponible en http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0032.pdf, y Oswaldo Chinchilla, *op. cit.*

[13] H. E. M. Braakhuis, "The Tonsured Maize God and Chicome-Xóchitl as Maize Bringers and Culture Heroes: A Gulf Coast Perspective", pp. 2-6 y 23-25.

[14] Chinchilla, *op. cit.*, pp. 50, 99 y 102.

[15] En su libro *Une histoire de la religion des Mayas*, París, Albin Michel (2002, p. 10), dice: "Ce libre est né des refus de postuler la continuité et la homogénéité de la civilisation et de la religion des anciens mayas des Basses Terres et, par vie de conséquence, d'utiliser ensemble des donnés de périodes différentes. Il ne suffit pas que certaines croyances ou certains pratiques soient attestées au moment de le Conquête pour qu'elles aient eu cours a la période classique".

[16] Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness. A History of Mesopotamian Religion*, New Haven, Yale University Press, 1976, pp. 20-21; para Amerindia véase el libro ya citado de Houston e Inomata.

[17] Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1992, p. 88. "Las representaciones religiosas son —dice este autor— representaciones colectivas que expresan realidades colectivas; los ritos son maneras de actuar que no surgen sino en el seno de grupos reunidos, y que están destinados a suscitar, a mantener o rehacer ciertas situaciones mentales de ese grupo", pp. 8 y 397-401.

[18] Joyce Marcus y Kent B. Flannery, *La civilización zapoteca. Cómo evolucionó la sociedad urbana en el valle de Oaxaca*, México, Maya Sacred Geography and the Creator Deities, Norman, University of Oklahoma, 2008, FCE, 2001, pp. 111-112; Karen Bassie-Sweet, *Mayan Sacred Geography and the Creator Deities*, Norman, The University of Oklahoma, 2008, pp. 5-6. Más adelante esta autora dice: "Estas deidades aparecen en una variedad de formas que reflejan sus esferas de control y sus responsabilidades. Estas manifestaciones pueden adoptar la apariencia de plantas, animales, formaciones naturales y fenómenos tales como el viento, el relámpago, el trueno o el fuego. Muchas de las manifestaciones de las deidades mayores tienen también cuatro diferentes aspectos, uno por cada dirección de los puntos cardinales.

[19] Véase David M. Carballo y Anthony F. Aveni, "Los vecinos del Preclásico en Xochitécatl y la institucionalización de la religión", *Arqueología mexicana*, vol. 20, núm. 117, México, Raíces, septiembre-octubre, 2012, pp. 52-57, figs. 1 y 9.

[20] Karl Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Library and Research Collection, 1992, pp. 7-9. Por su parte, Miguel Rivera Dorado llegó a esta definición en su libro *El pensamiento religioso de los antiguos mayas* (Madrid, Trotta, 2006, pp. 224-225): "Los espíritus son múltiples, los dioses son únicos: hay un dios del bosque o hay espíritus del bosque. Los dioses son naturales, locales, funcionales, ancestrales, familiares o gremiales. Los dioses reciben culto formal, institucional, estatal, tienen templos y sacerdocio, imágenes artísticas y ofrendas [...] sus rituales son complicados y persistentes y en ellos suelen intervenir personajes de alto rango. Su papel en la estructura social es clave, pues a menudo representan al estado. Los dioses son seres no humanos, de apariencia continuamente cambiante. Ostentan diversos epítetos y atributos referidos a su naturaleza [...] son sujetos individuales y se les acompaña de una liturgia pautada con ceremonias que se llevan a cabo en ámbitos y arquitecturas especiales. Los dioses tienen historia, aparecen en mitos en los que se narran sus orígenes, antecedentes, relaciones y actividades...".

[21] Citado por Alfredo López Austin, *Hombre-Dios: Religión y política en el mundo náhuatl*, México, UNAM, 1973, pp. 47-48.

[22] Joyce Marcus y Kent V. Flannery, "The Coevolution of Ritual and Society: New ^{14}C Dates from ancient Mexico" en *PNAS*, 28 de diciembre de 2004, vol. 101, núm. 52, disponible en

http://www.pnas.org/content/101/52/18257.full.pdf+html; Mary Miller y Karl A. Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 10.

[23] Marcus y Flannery, *op. cit.*, pp. 17-18; y Kent V. Flannery (ed.), *Guilá Naquitz: Archaic Foraging and Early Agriculture in Oaxaca, Mexico*, San Diego, Academic Press, 1986, y también Joyce Marcus y Kent V. Flannery, *Zapotec Civilization. How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley*, Londres, Thames and Hudson, 1996, capítulos 5 y 6.

[24] Marcus y Flannery, *op. cit.*, y *Zapotec Civilization.*.

[25] Sobre estos temas existe una amplia bibliografía. Aquí sólo citaré dos obras recientes y sólidas: Gabrielle Vail y Christine Hernández (eds.), *Astronomers, Scribes and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period,* Washington C., Dumbarton Oaks, 2010; y Christopher A. Pool, *Olmec Archaeology and Early Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

[26] Entre ellos el estimulante análisis de Ana García Barrios sobre el complejo Chaahk, el dios maya del rayo, la tormenta y la guerra.

II. El ciclo del nacimiento, muerte y resurrección del dios maya del maíz

En una sucesión de descubrimientos sobre la cultura maya que producen vértigo por su rapidez y densidad cualitativa, se dieron a conocer inesperadas historias pintadas del mito maya del dios del maíz, a tal punto que hoy sabemos los principales episodios de su nacimiento, muerte y resurrección, y su relación con diversos personajes y el ciclo del cultivo del maíz. En las maravillosas pinturas del muro poniente de San Bartolo, encontradas en el Petén (Guatemala) y fechadas entre 100-200 años a.C., estos episodios se resumen en tres escenas: 1) sacrificio de sangre de cuatro personajes ante cuatro árboles cósmicos, que celebra el ordenamiento cuadrangular del territorio y la formación de las cinco partes del mundo, el quincunce, con el árbol del dios del maíz en el centro. En la copa de los cuatro árboles destaca la deidad Pájaro Principal;[1] 2) ciclo de nacimiento, muerte y resurrección del dios del maíz; y 3) entronización mítica del dios del maíz, seguida por otra entronización probablemente histórica del ajaw de ese reino o señorío.[2] Estos episodios, junto con los pintados en el mural del norte (la explosión del guaje y las ceremonias que honran y rinden tributos al dios del maíz)[3] componen una secuencia narrativa (figs. 1-3 del capítulo II de la primera parte).

Este relato en imágenes marca un momento singular en el desarrollo artístico de Amerindia. La imagen plástica deja de ser un signo o la representación de un objeto y se convierte en transmisora de un mensaje, cuenta una historia.[4] Es una narrativa similar a la que está registrada en los relatos de creación mayas más tardíos (textos jeroglíficos grabados en los templos de la Cruz, la Cruz Foliada y del Sol, en Palenque), mixtecos

(*Códice de Viena*), k'iche' (*Popol Vuh*) y nahuas ("Historia de los mexicanos por sus pinturas" y "Leyenda de los soles"), así como en los ritos de esos pueblos.[5] Lo que distingue a estos relatos de creación y ordenamiento del cosmos es la integración de sus distintos episodios en una narración visual que los unifica en la forma y en el contenido. En los murales de San Bartolo descubrimos, por primera vez, esta unidad narrativa representada en imágenes de una calidad pictórica y estilística extraordinaria, y un número de símbolos que por sí mismos forman un arcón iconográfico del Preclásico tardío.

De modo que por lo menos 900 años antes de la era actual los olmecas de las costas de Veracruz y Tabasco ya tenían una cosmografía o una interpretación desarrollada de cómo se formó el cosmos, cómo se crearon los recursos que hicieron habitable su mundo y cómo la tierra se pobló de esos nuevos seres a los que se llamó "hombres" (*winik*), como les designaron los mayas. En esta interpretación el dios del maíz fue la deidad omnipresente. Las imágenes que lo encarnan muestran que el dios olmeca del maíz reaparece entre los mayas del Preclásico tardío (300 a.C.-200 d.C.), conservando su antigua fisonomía, pero con vestidos, símbolos y cultos mayas (fig. 6 del Capítulo 1). Su figura es completamente humana y sus imágenes tempranas lo señalan como un dios creador y protector que le otorga orden y vitalidad al mundo maya. A partir de entonces no cesa de estar presente en las sucesivas culturas que brotan en los distintos espacios y tiempos de Amerindia, ni de vestirse con rasgos físicos, indumentarias y atributos múltiples. Adquiere un sinfín de formas, representaciones y símbolos y en ese proceso se vuelve un dios primordial, ubicuo y rodeado de los ritos, cultos y mitos de mayor irradiación y brillo en el México antiguo, moderno y contemporáneo. Entre las culturas que con mayor riqueza iluminan sus distintos rostros y significados sobresalen los mayas.

1. Rasgos físicos del dios del maíz

Desde el Preclásico (900-200 d.C.) los mayas representaron al dios del maíz en todas sus edades: como primera semilla y maíz bebé, como planta joven y como mazorca madura. El punto focal de esta representación es la cabeza del dios, que en este ensayo interpreto como la semilla primaria, la imagen que lo identifica con plenitud. Entre los olmecas ésta es la figura privilegiada del dios (figs. 2, 3, 4, 5 de la Introducción), aun cuando en el Preclásico tardío se le representa de cuerpo entero, como un ser humano (figs. 6, 7, 8, 9, 10, 11 del capítulo 1, y 1 de este capítulo). Los mayas del periodo Clásico también le otorgaron preferencia a la iconografía del rostro (fig. 2). En estas representaciones Karl Taube distinguió dos manifestaciones del dios: el "Dios del maíz foliado" (fig. 1), que representa el maíz joven, verde y con hojas abundantes en la cabeza, y el "Dios del maíz tonsurado o calvo", que representa la mazorca madura (fig. 2).[6] En contraste con el "Dios Foliado", el "Dios del Maíz Tonsurado" carece de cabello y hojas en gran parte del cráneo, que "está rasurado para semejar una mazorca madura de maíz".[7] Durante el periodo Clásico éstas son las características físicas notables del dios maya del maíz, además de la apariencia siempre juvenil, vital y bella de su cuerpo (figs. 3-4), un signo de fertilidad y perfección humana. Sus imágenes de ésta época culminan con el logro de representar la inmediatez del cuerpo humano en reposo y en acción.

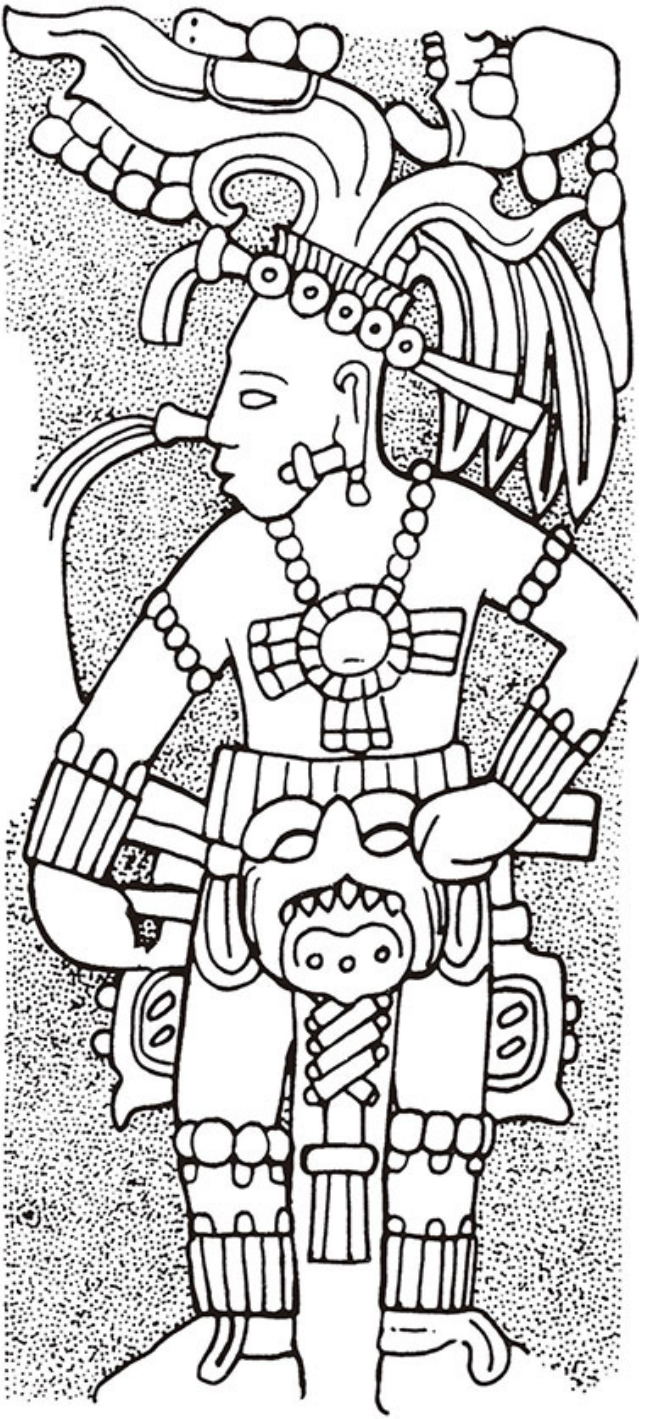


FIGURA 1. El llamado dios del maíz con follaje o foliado, en posición de danzar. Dibujo tomado de Taube, "The Classic Maya Maize God", fig. 9.

a

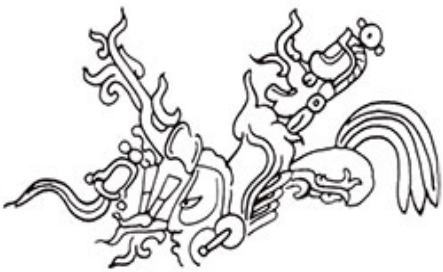
b

c

d

e

f



g

FIGURA 2. Representaciones del dios del maíz como "Dios tonsurado o calvo", según Karl Taube. Como se observa la parte frontal de la cabeza aparece rasurada alargando el rostro y aumentando su parecido con la mazorca. Dibujo tomado de Taube, "The Classic Maya Maize God", fig. 1.

En este tiempo su indumentaria y algunos de sus atributos se modifican. Las vasijas pintadas de la época Clásica son las fuentes privilegiadas para definir estos rasgos. Una de sus características es su indumentaria glamorosa. El tocado de su cabeza casi siempre aparece adornado con hojas de maíz o plumas de quetzal, y en la parte posterior por una semilla o grano de este cereal. Otras veces un mechón de pelo cae de su cabeza y baja por la cara. En algunos casos se le ven alas y plumas en la espalda. Su torso, brazos y piernas están adornados con collares y brazaletes de jade, y suele llevar un faldellín compuesto de pequeños tubos y esferas de jade. El faldellín es uno de sus distintivos en esta época, un símbolo que alude al color verde de la fertilidad, al campo florecido de la milpa, al jade como metáfora de la riqueza agrícola. Por eso es usual que ese vestido sea utilizado por los reyes y reinas mayas en sus representaciones, otra manera de apropiarse de las virtudes de los dioses (fig. 3).[8] Uno más de sus atavíos es un cinturón del que cuelga una concha *Xok-Spondylus*,[9] un atributo que sólo portan los personajes importantes. En el estudio reciente de María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García, estos autores han agregado las orejeras de tela o en forma de flor, las alas que portan algunas representaciones (ya mencionadas y descritas en los estudios de Taube y colegas sobre los murales de San Bartolo), la posición descendente del dios en códices y pinturas, los ornamentos de hueso, etcétera.[10]

A mediados y finales del Clásico es más frecuente encontrar estelas, pinturas y dinteles con la figura del ajaw vestido con el ropaje de dios del maíz (fig. 3). También en este tiempo el faldellín de jade tejido en forma de diamante aparece en las escenas de resurrección del dios y en las del baile que celebra su triunfo

sobre los regentes del inframundo (fig. 4),[11] como se verá adelante. El dios del maíz, además de estar asociado con la danza, la música y el arte es la semilla de la que brota la agricultura, la vida urbana y la civilización.

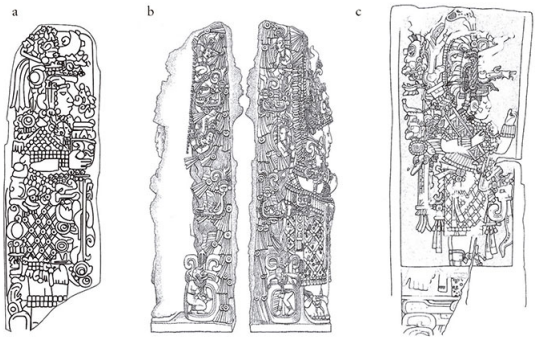


FIGURA 3. a) Estela 5 de El Zapote, que representa a un gobernante vestido con el traje de bolitas y cilindros de jade del dios del maíz; b) la Estela H de Copán representa al rey Waxaklajun U'bah K'awil (18 Conejo) vestido con los atuendos del dios del maíz. En la suntuosa capa de plumas de quetzal que cubre su espalda sobresalen figuras diminutas del dios del maíz; c) panel 10 de Dos Pilas, con la representación de un ajaw vestido con el traje del dios del maíz.

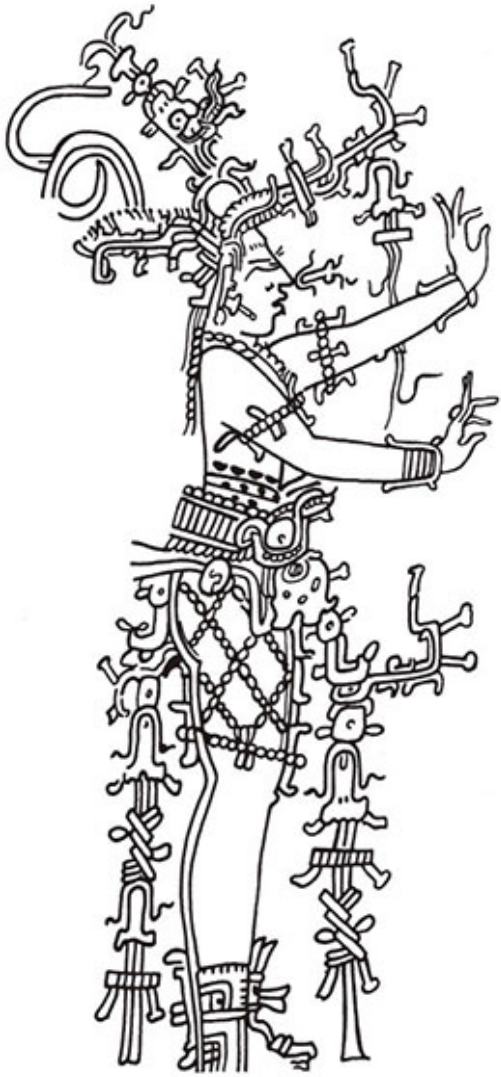


FIGURA 4. Dios del maíz como danzante, con un faldellín enrejado que deja ver su cuerpo semidesnudo. Detalle de un vaso procedente de Buena Vista, Belice. Dibujo tomado de Oswaldo Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, p. 93, fig. 32a.

Sus representaciones iconográficas y textuales ocurren en los tres momentos fundamentales del ciclo vital: nacimiento, muerte, resurrección y transformación del dios. Su nacimiento es desde hace tiempo un tema controvertido, así como su paternidad. La primera edición en 1885 del *Popol Vuh* y sus subsecuen-

tes ediciones en distintos idiomas, le atribuyeron a Jun Junajpú (1 Junajpú) y a su hermano, Vucub Junajpú (7 Junajpú), la distinción de ser hijos de los dioses creadores, Xpiyacoc y Xmucané[12]. Para Allen Christenson, "Xpiyacoc es la deidad masculina, mientras que Xmucané corresponde con la hembra divina principal que lleva a acabo la creación".[13] Apoyándose en este texto varios autores consideraron que Jun Junajpú y Vucub Junajpú, la primera pareja de héroes gemelos que aparece en la tierra, son los emisarios de los dioses para crear el mundo civilizado y a los seres humanos. En otra parte el libro afirma que los gemelos nacieron antes de la presente creación: "En la oscuridad, en la noche, Uno Hunahpú y Siete Hunahpú nacieron, hijos de Xpiyacoc y Xmucané."[14] El *Popol Vuh* fue trasladado de su versión original prehispánica, pintada seguramente en imágenes y jeroglíficos k'iche', al k'iche' alfabético en 1554, y más tarde, a principios del siglo XVIII, el padre Francisco Jiménez transcribió esa versión en k'iche' alfabético y le agregó su traducción al español. El libro original está perdido pero la copia manuscrita del padre Jiménez se conservó y ésta es la que ha servido para las sucesivas ediciones y traducciones del texto sagrado de los mayas.[15]

En la edición de Jiménez y en la de Christenson, el libro afirma que los dioses Xpiyacoc y Xmucané son los creadores del cosmos maya, quienes "dieron voz a todas las cosas y lograron su propósito en la pureza del ser y en la verdad".[16] En el *Popol Vuh* estos dioses cumplen tales fines a través de los héroes gemelos: Jun Junajpú y Vucub Junajpú, la primera pareja de gemelos. Esta pareja es la primera en bajar al inframundo (Xibalbá), región tenebrosa, habitada por seres monstruosos y malignos. En el *Popol Vuh* se lee que los gemelos eran grandes jugadores de pelota y se ejercitaban en ese arte en una cancha que tenían en la superficie terrestre. Narra el libro que los señores

de Xibalbá se molestaron por el ruido que hacían en el juego (un ruido que puede equipararse a las acciones de remoción de la tierra que ejecutan los agricultores al preparar el suelo para la siembra) y por ello los retaron a jugar en su propia cancha, en la oscura región del inframundo. Jun Junajpú y Vucub Junajpú no son capaces de vencer las estratagemas que les tienden los señores de Xibalbá, encabezados por 1 y 7 Muerte, y después de una lucha dramática son derrotados. Son los primeros seres con rasgos humanos a quienes ocurre la fatalidad de la muerte: la cabeza de Jun Junajpú es colgada en un árbol de calabaza y su cuerpo, junto con el de Vucub Junajpú, es enterrado en un lugar cercano al juego de pelota de Xibalbá. Más tarde Junajpú y Xbalanqué, los hijos de Jun Junajpú, trataron de devolverle la vida, pero al no lograrlo pronunciaron estas palabras, que lo convierten en ancestro tutelar:

> —Aquí se te invocará. Así será.
>
> —El niño que nace en la luz, y el hijo que se engendra en la luz [en la Tierra iluminada por el sol] te adorarán primero. No se olvidará tu nombre. Así será —dijeron a su padre para consolar su corazón.
>
> —Somos sencillamente los vengadores de tu muerte y de tu pérdida...[17]

En otra parte del libro Junajpú y Xbalanqué, los hijos de Jun Junajpú, se apoderan del escenario y mediante argucias vencen a los temibles señores del inframundo. En mi interpretación este episodio es clave para el entendimiento del mito de creación mesoamericano, pues al vencer a los regentes del inframundo los gemelos establecen las condiciones para el ordenamiento del cosmos. Éste ya no es sólo representado por el inframundo y sus gobernantes, sino que ahora gira alrededor de la superficie terrestre, el lugar privilegiado para la aparición del Sol y el descubrimiento del maíz. "El *Popol Vuh* indica que los dioses creadores y sus hijos prepararon la superficie de la tierra para la habitación humana y el cultivo del maíz en su superficie".[18] Es decir, la derrota de los señores de Xibalbá es el paso crítico

para la creación del Sol y de una vida terrestre organizada sobre el basamento de la agricultura. Estos logros transforman a los gemelos en el Sol y la Luna, su apoteosis celeste, y ponen los cimientos para el desarrollo de la vida civilizada. Las hazañas de estos gemelos, narradas en k'iche' y español en un manuscrito fechado en 1554, han sido redescubiertas y nuevamente relatadas por arqueólogos, iconografistas e historiadores, quienes advirtieron que ya estaban presentes en la mitología y teología mayas desde el Preclásico, como se ha visto en el caso de las pinturas de San Bartolo y de las estelas de Izapa (Chiapas), que son contemporáneas a estas pinturas.[19] Por tales testimonios podemos decir que la versión que nos brinda el *Popol Vuh* de la creación y ordenamiento del mundo es un relato con raíces tan lejanas como mil años antes del inicio de la era actual. Apoyados en tales testimonios quizá se puedan esbozar los cambios que experimentó la interpretación del mito de la creación desde sus lejanos orígenes hasta su condensación en el mito del pueblo k'iche' y sus vecinos mayas.

2. Los nombres de los gemelos y del dios del maíz en la época Clásica

La riqueza de testimonios arqueológicos, iconográficos, epigráficos, monumentales e históricos nos ha brindado el conocimiento de los nombres y hazañas de los héroes-gemelos en la época Clásica (200-900 a.C.). Los hijos del Jun Junajpú del *Popol Vuh*, el gemelo que es decapitado por los regentes de Xibalbá y enterrado en el juego de pelota del inframundo, en la época Clásica tienen el nombre de Jun Ajaw (1 Señor) y de Yax Balam (Jaguar o Primero Precioso), su gemelo (fig. 5).[20] A ambos se les ha llamado asimismo "Gemelos Divinos", "Héroes Jóvenes" y otros nombres más.[21] Sin embargo, estos personajes, aun cuando han sido llamados dioses por diversos autores, no está claro

que sean tales, como se verá adelante, pues carecen de los títulos, indumentaria y atributos propios de los dioses.

Lo que sí podemos afirmar es que los gemelos del *Popol Vuh*, Jun Junajpú y Vucub Junajpú, así como sus equivalentes en la cerámica pintada de la época Clásica, Jun Ajaw y Yax Balam, son los instrumentos de los dioses creadores para realizar el fracasado intento de fundar un mundo estable, habitado por seres que dispongan de los medios necesarios para reproducirse, vivir en sociedad y rendir honores a sus creadores. En estas vasijas Jun Ajaw y Yax Balam aparecen personalizados y con características propias. El primero se distingue por las pintas negras impresas en su cara y en su cuerpo. Yax Balam se reconoce por los pedazos de piel de jaguar adheridos en su rostro, brazos y piernas (fig. 5). A esta pareja, que en las imágenes pintadas suele acompañar al dios del maíz, se les llamó "Dioses con Diadema" (*Headband Gods*), porque con frecuencia llevan una banda de tela blanca atada a la cabeza.[22] Según Karl Taube, esta pareja está formada por "el Dios S", que se caracteriza por tener puntos negros distribuidos por la cara y el cuerpo" y por "el Dios Ch, que tiene parches de piel de jaguar en la boca, los brazos y las piernas".[23] Es decir, los gemelos que aparecen en la cerámica de la época Clásica (Jun Ajaw y Yax Balam), así como los llamados "Dioses con Diadema" o dioses "S" y "Ch", son parejas antecesoras de Junajpú y Xbalanqué, los gemelos del *Popol Vuh*, pero con rasgos físicos, características y funciones que apenas comienzan a descifrarse.[24] En todo caso estos rasgos no son propios de los dioses, ni hay rastros en la iconografía o en los textos jeroglíficos de un culto a los llamados "Dioses con Diadema" o dioses "S" y "Ch".

FIGURA 5. Representaciones de los Gemelos Divinos: a) Jun Ajaw, el hermano mayor vestido con el atuendo de cazador (izquierda) y de jugador de pelota (derecha). Dibujos basados en Coe, "The Hero Twins", figs. 9 y 15; b) En esta escena se ve a la izquierda a Jun Ajaw, que en el *Popol Vuh* tiene el nombre de Junajpú. Se reconoce por las pintas negras de su cuerpo. A la derecha Yax Balam, que en el *Popol Vuh* se llama Xbalanqué, se distingue por los pedazos de piel de jaguar adheridos a su cuerpo. Dibujos basados en Hellmuth, *Monste und Menschen...*, figs. 426 y 427.

Un rasgo sobresaliente de las imágenes de los gemelos de la época Clásica es que narran episodios nunca relatados en el *Popol Vuh*, además de incluir personajes que no aparecen en este libro. Como se sabe, el *Popol Vuh* se concentró en narrar tres episodios fundamentales: 1) la lucha de los héroes gemelos contra los señores de Xibalbá, que finaliza con la muerte de éstos y con la creación de un cosmos estable, seguida por el surgimiento de la superficie terrestre y su ordenamiento espacial; 2) la creación de los seres humanos, las plantas cultivadas y la derrota del falso Sol y el nacimiento del verdadero, y 3) la fundación del reino k'iche' y de sus linajes y dinastías, así como el relato de los acontecimientos que tejieron la historia del pueblo k'iche'.[25] Las vasijas pintadas de la época Clásica también tocan estos temas pero se nutren de una mitología compleja, en la cual intervienen los héroes gemelos mezclados con otros personajes y dioses, y se presentan aventuras extraordinarias del dios del maíz que revelan episodios, ritos y funciones antes ig-

norados de este personaje. Son tantas las imágenes y las variaciones de los dioses, héroes y mitos en cada región del territorio maya que, como dice Oswaldo Chinchilla, es evidente "la futilidad de buscar explicaciones [únicas] para tales representaciones en el arte maya clásico".[26]

Michael Coe nombró "Dioses con Diadema" a la pareja que suele acompañar al dios del maíz en las pinturas de la época Clásica, pues se reconocen por la banda de tela que ciñe su cabeza.[27] Son los dioses que Paul Schellas llamó "God S" y "God Ch",[28] ampliamente representados en las vasijas pintadas de la época Clásica (figs. 7, 8 y 9).

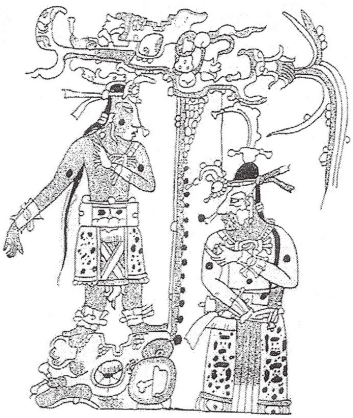


FIGURA 6. Los gemelos Jun Ajaw (izquierda) y Yax Balam (derecha), frente a la cueva de la Montaña Florida, según K. Taube, "Flower Mountain", p. 84, fig. 12 d.

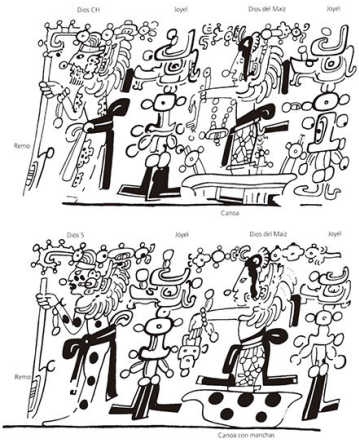


FIGURA 7. El llamado "Vaso de las Canoítas", con la representación del "Dios Ch" (Yax Balam), arriba, y el "Dios S" (Jun Ajaw), abajo. El dios del maíz aparece atrás de ambos conductores de la canoa. Foto tomada de Chinchilla, *Imágenes de la mitológica maya*, p. 128, fig. 54.

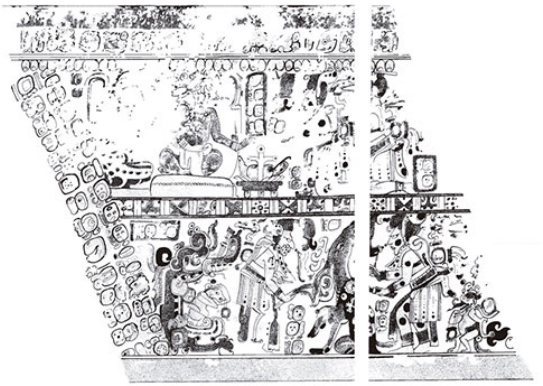


FIGURA 8. En la parte inferior de este vaso de la época Clásica se representa al "Dios Ch" (Yax Balam) y al "Dios S" (Jun Ajaw), en un episodio relacionado con el "Dios L" y con el venado, un mito no bien explicado hasta ahora. Foto tomada de Chinchilla, *Imágenes de la mitología*, pp. 170-171, fig. 68.

FIGURA 9. Jun Ajaw y Yax Balam (izquierda), los "Dioses con Diadema", beben pulque y saludan al dios principal del inframundo en la época Clásica, en un vaso maya de esa época. Dibujo basado en Deletaille, Deletaille y Geluwe, *Schatten uit de Nieuwe Wereld*, 1992, p. 243.

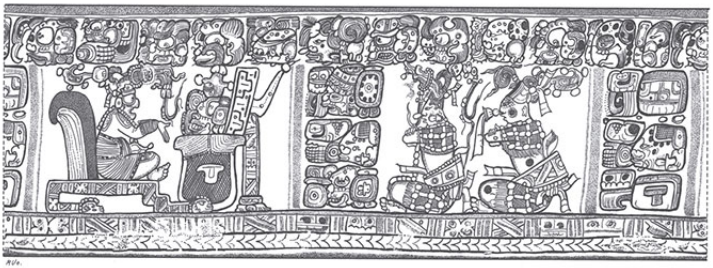


FIGURA 10. A la izquierda, el dios del inframundo de los mayas clásicos recibiendo un presente del "Dios S" (extrema derecha), acompañado por el dios del maíz, J'un Ixiin. Foto de J. Kerr, tomada de Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, p. 124, fig. 52.

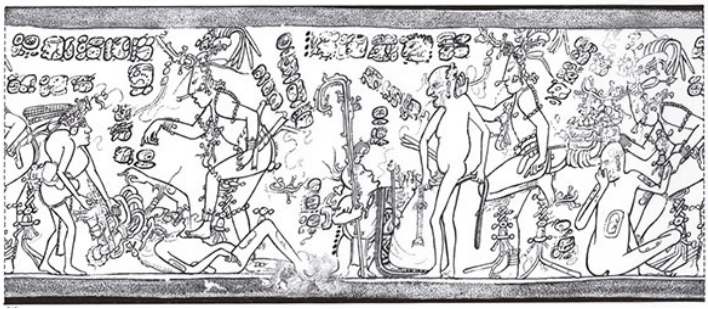


FIGURA 11. Pintura en un vaso maya de la época Clásica que muestra al dios del maíz, J´un Ixiim, ejecutar una danza junto a personajes viejos (el "Dios L", señor de Xibalbá), quien es despojado de sus adornos y vestidos. En este caso la contienda termina con la humillación del "Dios L". Dibujo basado en Coe, "The Hero Twins…", p. 98.

La lectura y el desciframiento de estas pinturas inducen a pensar que estos personajes son más bien héroes o mensajeros de los dioses creadores Xpiyacoc y Xmucané. Quizá son las representaciones más tempranas del Junajpú y Xbalanqué del *Popol Vuh*, pero en la época Clásica tienen otras características y otras funciones. Oswaldo Chinchilla, por ejemplo, ha identificado, en un magnífico vaso pintado, al "Dios S" junto al dios del maíz de la época Clásica (J'un Ixiim), saludando al señor supremo del inframundo (fig. 10). Erik Boot, por su parte, recogió una colección de escenas pintadas de la época Clásica que dan cuenta de una verdadera batalla entre el dios del maíz y el "Dios L", el señor del inframundo.[29] Otras vasijas y pinturas narran episodios de Junajpú y Xbalanqué contendiendo con los señores de Xibalbá en el inframundo (figs. 11 y 12).[30] Una acción de estos gemelos narrada en el *Popol Vuh* y artísticamente reproducida en las vasijas del periodo Clásico, es el intento por rescatar y revivir a su padre, Jun Junajpú, y a su tío, Vucub Junajpú. Los gemelos fracasan en esa empresa y optan por rendirle culto a los restos de su padre y honrar su memoria. Este relato es una suerte de primer registro de la muerte y del culto a los antepasados, y una predicción de que el inframundo será el lugar de los muertos,[31] una coda que repetirán los relatos de creación posteriores.

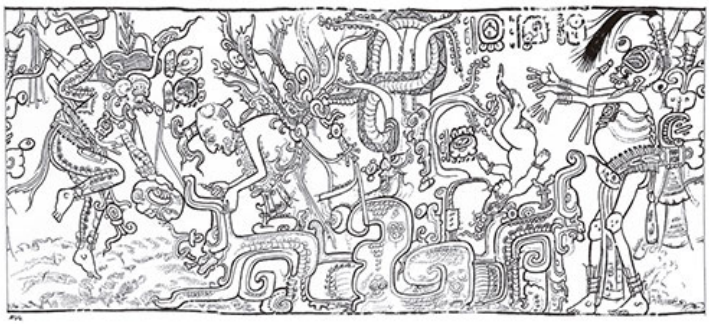


FIGURA 12. Escena del interior de una montaña en un vaso funerario maya. Dibujo basado en Kerr y Kerr, *The Maya Vase Book*, vol. 3, p. 451.

FIGURA 13. Escena en el oscuro inframundo, en un vaso Chamá. En el centro el "Dios L", señor del inframundo, lleva una antorcha en la mano. Frente a él está el "Dios K", también con antorcha. A la derecha se ve al dios del maíz, pintado de negro. Foto tomada de Justin Kerr K702, disponible en www.mayavase.com

Pero la sorpresa mayor que brindó el inmenso catálogo iconográfico del periodo Clásico fue conocer, con giros, matices y detalles que no se encuentran en el *Popol Vuh* ni en otras fuentes, el ciclo extraordinario del nacimiento, muerte y resurrección apoteósica del dios del maíz, J'un Ixiim. Estas bellas imágenes, con los textos jeroglíficos que las acompañan (unos aún sin descifrar), brindan la mejor información para comprender la identidad y el papel que juega el dios del maíz en la sociedad y la cultura maya. En un estudio muy citado sobre la iconografía del dios del maíz en el periodo Clásico, Michel Quenon y Geneviève Le Fort dividieron el ciclo en cuatro episodios: 1) nacimiento, 2) vestidura, 3) viaje en canoa y 4) resurrección del dios. El nacimiento del dios fue considerado por estos y otros autores como un nacimiento en un medio acuoso, donde un

pez, una tortuga u otro animal marino juegan el papel de propiciadores o conductos que favorecen el nacimiento del dios (fig. 14).[32] Aquí presento otra interpretación, una más agrícola que marina. Mi punto de partida es que el mito del dios del maíz es un mito fundamentalmente agrícola ligado en todas sus partes a la siembra, el cultivo y la cosecha de ese cereal. Sostengo que el núcleo y el contenido del mito se desarrollan en paralelo con las distintas fases de la siembra y el cultivo del maíz,[33] son una expresión de ese proceso agrícola. Por ello creo que los distintos episodios y escenas del mito son expresiones literarias o rituales de los procesos reales que experimenta la planta manejada por los cultivadores. Veamos los procesos reales del cultivo del maíz y comparémoslos con las escenas y episodios pintados, narrados o ritualizados en las antiguas culturas de Amerindia.

La siembra. El ciclo del maíz empieza con la preparación del suelo para la siembra y culmina con la introducción de los granos en el seno de la tierra. Se trata de un episodio capital, que los mayas vincularon con la creación del cosmos y su división cuatripartita, con el comienzo del año en el calendario agrícola y con la participación activa de la comunidad campesina en las prácticas y ritos que se cierran con el acto de la siembra.

El *Popol Vuh* indica

> que los dioses creadores y sus hijos prepararon la superficie de la tierra como habitación de los seres humanos y el cultivo del maíz mediante la creación de los ciclos celestes y meteorológicos, y mediante el trazo de un espacio cuadrangular en la superficie. Los puntos donde el sol se levanta y se oculta en el solsticio definían las cuatro esquinas del mundo, mientras el pasaje del sol por el cenit establecía su centro.[34]

Según Karen Bassie-Sweet, la idea de un mundo cuadrangular tuvo su origen "en la acción de fundar el campo de cultivo, porque la milpa se hacía cada año dictada por el ciclo anual del sol y de este modo el espacio natural se convertía en espacio humano".[35]

El ciclo del cultivo del maíz estaba rodeado de innumerables ceremonias propiciatorias dedicadas a la Tierra, el Sol, el trueno, el relámpago, la lluvia y otros elementos favorables a la buena cosecha. La siembra, sin embargo, era el acto sustantivo y sus ritos comenzaban con la delimitación del espacio cuadrangular y el establecimiento de su centro, llamado el corazón o el ombligo de la milpa. En este centro se acumulaban las ofrendas y ahí se sembraban las primeras y mejores semillas.[36]

La importancia de este acto inaugural del cultivo del maíz me ha conducido a proponer, siguiendo el luminoso estudio de Robert S. Carlsen y Martin Prechtel publicado en 1991, que la famosa contienda entre los regentes de Xibalbá y Jun Junajpú y Vucub Junajpú, que ocurre en las profundidades del inframundo, es una metáfora del descenso de la primera semilla de maíz al interior de la tierra y de la pugna que provoca este cuerpo extraño al entrar en el mundo oscuro, frío y mortecino de Xibalbá, hasta entonces un dominio exclusivo de 1 y 7 Muerte, los señores del inframundo.[37] Al invadir esa región Jun Junajpú, o la primera semilla de maíz sembrada en el interior de la tierra, se convierte en enemigo mortal de los señores de esa región, quienes hasta entonces, según mi lectura del mito, se habían opuesto al cultivo del maíz, la salida del Sol y la creación de la vida en la superficie terrestre. Tal es el trasfondo del drama que se escenifica en la primera parte del *Popol Vuh* y en decenas de cerámicas y pinturas del Clásico y del Posclásico.

Nacimiento de la planta del maíz y su transformación en dios. El segundo episodio de la saga del dios del maíz, el nacimiento de la planta misma, se convierte en el libro en la resurrección de Jun Junajpú, o de J'un Ixiim en los vasos, platos y pinturas del Clásico y del Posclásico. Este episodio también se gesta en el inframundo, cuando todavía no había luz y predominaba el agua, las plantas marinas y el frío, como lo muestran las vasijas

y pinturas antes mencionadas (véanse las figs. 8 y 9 del capítulo 1, y 13 del capítulo 2). Esta escena concluye con la figura radiante y humanizada del dios del maíz brotando del interior de la Tierra (figs. 15 y 16). En este episodio destacan tres momentos: la vestidura del dios, su viaje en canoa, en cuyo transcurso parece morir, y su resurrección final, impulsada por la fidelidad de sus hijos Jun Ajaw y Yax Balam, o Junajpú y Xbalanqué en el *Popol Vuh*. Como dice Karl Taube: "las abundantes escenas clásicas que ilustran a Jun Junajpú y a sus hijos, Junajpú y Xbalanqué, revelan que efectivamente Jun Junajpú es el dios del maíz".[38] En mi interpretación agrícola de este mito, los hijos del dios que intervienen en su resurrección final representan a los campesinos reales, quienes enfrentan todas las dificultades que les impone el manejo de la tierra, el agua, las lluvias y el clima, y finalmente triunfan sobre ellas al hacer brotar en sus milpas la planta verde del maíz.

FIGURA 14. Escenas del renacimiento del dios del maíz en un medio marítimo: a. Pintura polícroma donde se advierte al dios del maíz saliendo de la boca de un ser con figura de pez y ofidio, según Quenon y Le Fort, "Rebirth and resurrection…", p. 887, fig. 5. b. Dos vasos mayas que presentan escenas de resurrección del dios del maíz de un medio acuático, según Erik Velásquez García, "El vaso de Princeton…", fig. 5 a y b.

FIGURA 15. El dios maya del maíz, ornado de mazorcas, brota del interior de la tierra, representada por la efigie del monstruo de la tierra. Dibujo basado en Kerr y Kerr, *The Maya Vase Book*, vol. 3, p. 32.

FIGURA 16. El dios del maíz surgiendo de una hendidura en el caparazón de una tortuga. Dibujo basado en Francis Robicsek, *The Maya Book of the Dead*, p. 57.

¿Cómo es que la planta del maíz se vuelve dios? Esta pregunta puede ser respondida recurriendo al procedimiento universal al que acudieron los pueblos antiguos: haciendo dioses a las fuerzas naturales de las que dependía la vida y el sustento humano. En Mesopotamia, Egipto, China y Amerindia los dirigentes de estos pueblos convirtieron en "númenes", "espíritus" y "dioses" a las fuerzas de la naturaleza que sustentaban y protegían su existencia: el trueno, el relámpago, la lluvia, el agua, el trigo, el dátil o el maíz, mediante el mito, el rito, el símbolo y la

transmisión oral, visual o escrita de estos fenómenos y tradiciones. Aun cuando los pueblos de Amerindia "poseían conceptos de las fuerzas animistas, también creyeron en dioses específicos, esto es, en seres animados, personificados con sus propios y distintos ciclos míticos". Así, en los lenguajes mayas y nahuas "el término para lo sagrado podía referirse a dioses específicos. En el caso de los zapotecas del periodo Clásico, los dioses antropomórficos se representaban en urnas funerarias".[39] Tal es el caso de J'un Ixiim, el dios maya del maíz, que en estas páginas hemos visto pasar de milagrosa planta alimenticia a dios del grano y de la agricultura, un numen que reproduce en cada pasaje de su vida las diversas fases que recorre la semilla del maíz, desde la siembra en el interior de la tierra hasta su renacimiento en la superficie. En estos casos el instrumento que se utilizó para personificar al dios fue la imagen pintada en los muros o esculpida en la piedra, la madera, el hueso y otros materiales. En muchos casos estas escenas se integraron en una narrativa, como se ha visto ejemplificado en los murales de San Bartolo. También es probable que en los códices desaparecidos hubiera relatos completos sobre las acciones y proezas del dios del maíz.

La elaboración de imágenes de los dioses fue un arte antiguo, desarrollado por artesanos especializados, asesorados por sacerdotes compenetrados en la teología y la religión maya. Así lo dejan ver distintas imágenes grabadas en códices y vasos de cerámica donde se mira al experto fabricando imágenes de los dioses (figs. 17 y 18). Fray Diego de Landa, el gran conocedor de la religión maya, dejó un texto que revela el profundo significado que tenía para los mayas elaborar representaciones de los dioses:

> Van con mucho temor, según decían, criando dioses [...luego] poníanlos en otra enramada [...] en la cual los bendecía el sacerdote con mucha solemnidad y abundancia de devotas oraciones [...] ayunaban en tanto que hacían los ídolos

[...] Luego predicaba el buen sacerdote la excelencia del oficio de hacer dioses nuevos y del peligro que corrían quienes los hacían si acaso no guardaban sus abstinencias y ayunos.[40]

FIGURA 17. Un artista esculpe una máscara o un rostro, vaso maya de la época Clásica. Foto tomada de Reents-Budet, *Painting the Maya Universe*, p. 49, fig. 2.17.

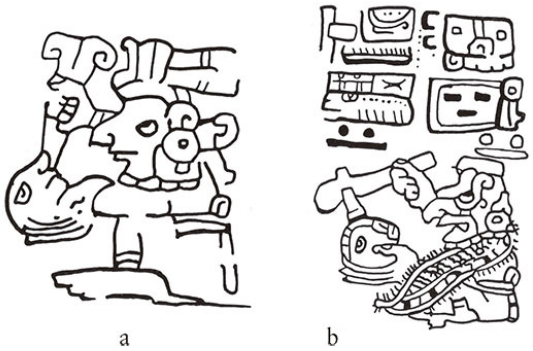


FIGURA 18. El "Dios E" y el "Dios D" esculpen una máscara en el *Códice Madrid*. Foto tomada de Reents-Budet, *Painting the Maya Universe*, p. 55, fig. 2.23.

El Jun Junajpú del *Popol Vuh* es sin duda el dios personificado J'un Ixiim del periodo Clásico, quien resplandece y se multiplica en la cerámica pintada (fig. 19). En estas pinturas la planta del maíz emerge de la tierra transformada y humanizada bajo la figura de J'un Ixiim, un joven bello y grácil que representa la regeneración, vitalidad y belleza de los seres terrestres. Sus rasgos distintivos, además de la armonía de sus facciones, son los vestidos y joyas que lo adornan.

FIGURA 19. J'un Ixiim renace del interior de la tierra, representada en esta escena por un caparazón de tortuga. Lo reciben Xbalanqué (derecha), quien derrama un cántaro de agua en la hendidura de la Tierra, y Junajpú (izquierda). Dibujo basado en Robicsek, *The Maya Book of the Dead*, vaso 117.

La escena de la vestidura del dios es un rasgo que lo identifica y se presenta en diversas imágenes. Ocurre siempre en un ámbito acuoso, el paisaje típico del inframundo, donde hay plantas y animales marinos, y frente a hermosas mujeres desnudas o semidesnudas, quienes son las encargadas de ponerle su cinturón, su bella falda de rombos de jade y las joyas que luce en el pecho, brazos y piernas. La repetición de estas escenas (figs. 20, 21 y 22) indica que se trata de uno de los rasgos diagnósticos del dios, muy semejante a las ceremonias de purificación e investidura que hacían los señores antes de ocupar el trono real entre los mayas, toltecas y nahuas.[41] Se trata entonces de otra forma de "hacer" un dios, vistiéndolo y dotándolo de ropajes propios e imponiéndole adornos y símbolos que lo identifican y distinguen de otras deidades. Es, podría decirse, el recurso iconográfico que suma y refuerza los recursos del mito, el rito y la tradición oral.

FIGURA 20. Vaso polícromo maya con el dios del maíz ya vestido, que conversa con dos mujeres desnudas en un medio acuático. Dibujo basado en Coe, *The Maya Scribe*, p. 25.

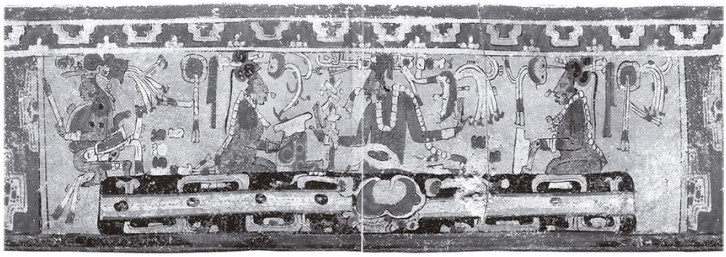


FIGURA 21. El dios del maíz es atendido por dos mujeres desnudas. A la izquierda, el llamado "Dios S" le vuelve la espalda, llevando con él una cerbatana y un gran saco colgado al cuello. Foto tomada de Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, p. 141, fig. 57.

El hermoso J'un Ixiim de la cerámica maya Clásica ha sido identificado por Karl Taube como el "Dios del Maíz Tonsurado" (figs. 1 y 2), pues se caracteriza por las hojas de maíz y plumas de jade que sobresalen en la parte posterior de su cabeza, que por estar rasurada se asemeja a la mazorca del maíz.[42] Según mi interpretación, el acto de la vestidura precede a la escena del viaje en canoa y al momento climático de su resurrección, porque tanto en el viaje como en la resurrección aparece ya vestido y adornado con los objetos mencionados. "En muchas representaciones, el tocado también incluye joyas y flores que se proyectan hacia arriba y hacia atrás. La abundancia de joyas y flores es un atributo constante del dios, que también se caracteriza por adoptar posiciones corporales elegantes, que aluden a su calidad de danzante".[43]

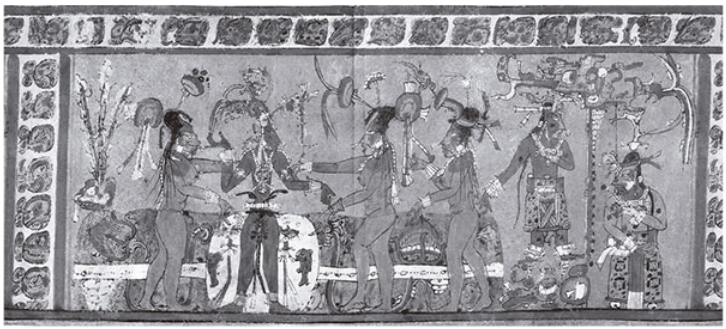


FIGURA 22. En el lado derecho, los llamados "Dioses con diadema" contemplan al dios del maíz, en un medio acuático, rodeado de tres mujeres desnudas que se aprestan a atenderlo. El dios parece renacer del agua. Foto tomada de Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, p. 148, fig. 58.

El viaje en canoa, representado en el arte Clásico (fig. 23), es un episodio con escenas no muy claras y difíciles de interpretar. Algunos autores intuyeron que este viaje estaba asociado a un conjunto de bellas pinturas hechas siguiendo el "estilo códice" (considerado el más alto por su calidad, finura y expresión pictórica), donde el dios del maíz se representa hundido en el agua hasta el torso, dialogando con mujeres desnudas marcadas por rasgos aprehensivos de dolor, y ante la presencia de los llamados "Dioses con Diadema", uno de los cuales lleva en sus brazos una bolsa con granos, presumiblemente de maíz (fig. 24 y 25). En los jeroglíficos que acompañan estas pinturas se lee la frase *och ha*, "entra en el agua", que equivale a la muerte.[44] Así, según esta interpretación, el dios del maíz muere al sumergirse en ese mundo acuático.

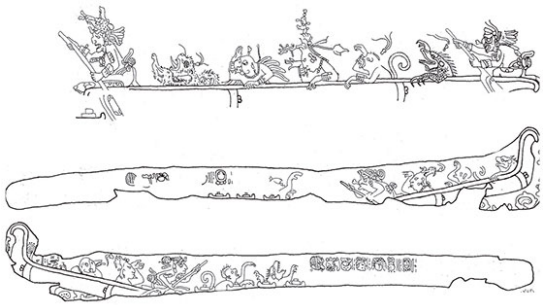


FIGURA 23. El dios del maíz viaja en canoa, acompañado por dos dioses remeros, un mono araña, un perico y un perro, en busca del lugar escondido de los mantenimientos. Según otros autores muere en el viaje. Dibujo basado en Schele y Miller, *The Blood of Kings*, p. 270, fig. VII.1.

FIGURA 24. Algunos autores proponen que el descenso del dios al mundo marino significa su muerte. En estas espléndidas pinturas, unas mujeres lo rodean y parecen lamentar su destino. Está acompañado

por el "Dios S", quien lleva un saco colgado al cuello. Abajo, se le ve otra vez rodeado de mujeres. Foto tomada de Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, pp. 68-69, figs. 19 y 20.

FIGURA 25. En otra escena el dios del maíz es ayudado a vestirse por una mujer semidesnuda (izquierda), y luego baila frente a la misma mujer (derecha) y sube a una canoa conducida por el Remero Jaguar. Los "Dioses con Diadema" (derecha), contemplan la escena. Foto tomada de Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, pp. 74-75, fig. 23.

Quizá esta "muerte" de J'un Ixiim pueda equipararse a la muerte que sufre Jun Junajpú cuando invade la región de los regentes de Xibalbá en la primera parte del *Popol Vuh*, y que culmina con la sacralización de sus restos por sus hijos, Junajpú y Xbalanqué, y más tarde con la aniquilación de los señores de Xibalbá y su reino macabro. En apoyo a esta interpretación se puede decir que si en el viaje en canoa el dios del maíz carga una bolsa con granos (fig. 26), se entiende que ha recuperado los granos y ahora se dispone a hacerlos germinar como planta en la superficie terrestre. Esta explicación parece lógica si ponemos atención en las extraordinarias pinturas y esculturas que reproducen el momento prodigioso en que la planta de maíz, transformada en la armoniosa figura de J'un Ixiim, encarna el momento en que éste brota del interior de la Tierra o de la hendidura de la caparazón de tortuga que simboliza la Tierra.

FIGURA 26. El dios del maíz (izquierda) emerge del interior de la tierra (simbolizada por el caparazón de tortuga) con la bolsa que contiene las semillas preciosas del maíz. Lo acompañan en este viaje los dioses remeros. Dibujo basado en Robicsek, *The Maya Book of the Dead*, fig. 59.

3. Resurrección del dios del maíz

Para unos autores las escenas donde se ve a J'un Ixiim navegar en una canoa y hundirse en el agua, o en las que parece dialogar en un medio acuático con mujeres desnudas y acongojadas, indican que este viaje es su destino final, su muerte. Esta interpretación es coherente con su posterior resurrección, sea emergiendo del caparazón de una tortuga (la Tierra) o brotando del interior del inframundo. Es decir, esta escena parece ser el clímax de las variadas y contrastadas representaciones que componen el ciclo del nacimiento, viaje, muerte y resurrección del dios del maíz. En primer lugar porque la escena de resurrección en las pinturas y esculturas de la época Clásica tiene relación con el episodio que en el *Popol Vuh* del siglo xvi narra el descenso de Junajpú y Xbalanqué al inframundo para rescatar los restos de su padre, Jun Junajpú. La resurrección del dios del maíz desde un medio acuático está representada muy temprano, en el Preclásico tardío (300 a.C.-200 d.C.), en Izapa, como se advierte en las figuras 27 a y b. En ambas imágenes se ve al dios del maíz surgiendo de una suerte de canoa con las manos extendidas. En la figura 27a sus manos jalan una cuerda hacia

arriba, mientras que en la figura 27b sostienen una especie de cetro. En los murales de San Bartolo Karl Taube y William Saturno descubrieron, en las escenas pintadas en el muro oeste, una extraordinaria representación triple del nacimiento, muerte y resurrección del dios maya del maíz. Aquí el maíz nace como niño, muere en el agua y resucita asociado con la imagen de la tortuga.[45]

Desde muy temprano la resurrección del dios tiene como fin recrear la vida humana en la Tierra y asegurar su reproducción mediante el cultivo de la planta. Esta interpretación es coherente con la proposición de que J'un Ixiim, el dios del maíz en la época Clásica, es la planta del maíz, la encarnación del grano generador de la vida. La iconografía de la época Clásica que representa esta escena no deja lugar a dudas. En las figuras 9 (la más bella y expresiva), 28, 29, 30 y 31 se ve la imagen radiante de J'un Ixiim saliendo del interior de la tierra, unas veces llevando en sus brazos una bolsa cargada de semillas de maíz (figs. 26 y 31), y otras recibiendo la ayuda de Jun Ajaw y Yax Balam, que en estas imágenes reproducen con fidelidad a los hijos del dios del maíz del *Popol Vuh* (figs. 28 y 29). En las imágenes de la época Clásica Jun Ajaw y Yax Balam no son los únicos acompañantes de J'un Ixiim. Como se ha visto antes, la iconografía Clásica de los mayas contiene numerosos episodios no registrados en el *Popol Vuh*, episodios que informan de la diversidad de temas vinculados con el ciclo del nacimiento, muerte y resurrección del mito del maíz. Esta gran epopeya seguramente se representaba con variaciones y escenas propias en las diferentes regiones del territorio, o seguía distintas tradiciones étnicas o religiosas, de cuyos rastros sólo quedan las vasijas pintadas y las esculturas, pero no los textos que contenían la narración de este mito fundacional e identitario de los forjadores de la cultura maya.[46] Así, por ejemplo, en una recámara aso-

ciada con la tumba del gobernante de Ek Balam, Ukit Kan Le'k, fechada hacia 794, aparece grabada la imagen del dios del maíz flotando literalmente sobre la tumba del rey, una imagen que alude a la idea maya de la muerte y la resurrección del gobernante (fig. 32).[47] Como se verá adelante, la estructura narrativa, el significado de sus principales episodios y su contenido son un trasunto, una copia exacta de la estructura que sustenta las cosmogonías mixtecas, toltecas, nahuas y k'iche' que analizamos en los capítulos V, VI, VII y VIII de la Primera Parte de este ensayo.

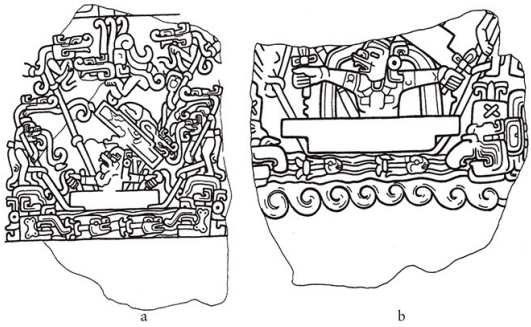


FIGURA 27. Resurrección del dios del maíz en Izapa. En la Estela 22 (a) el dios surge de un medio marino extendiendo los brazos, de manera semejante a la Estela 67 (b), donde sus manos sostienen una suerte de cetro. Dibujo de Ayax Moreno. Foto tomada de Guernsey Kappelman, "Carved in Stone...", p. 68, figs. 5.1 y 5.2.

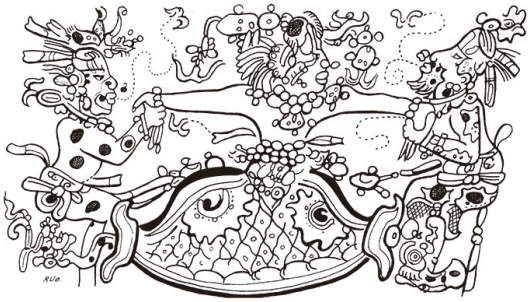


FIGURA 28. La resurrección de J'un Ixiim pintada en otro vaso maya. Yax Balam, a la derecha, y Jun Ajaw, a la izquierda, le prestan ayuda para salir del interior de la tierra, representada por el caparazón de una tortuga. Dibujo basado en Robicsek, *The Maya Book of the Dead*, p. 155.

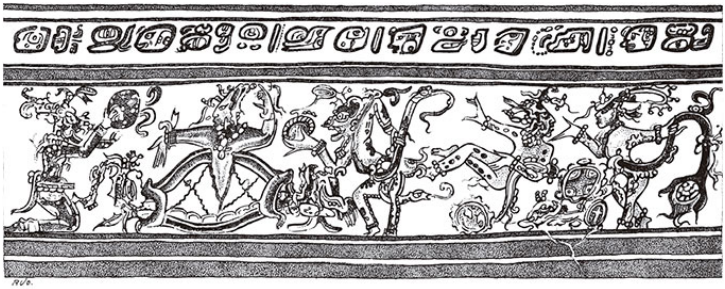


FIGURA 29. J'un Ixiim sale de un caparazón de tortuga, ayudado por los dioses del rayo (Chakob), que rompen el caparazón en el día de su resurrección. A la derecha, Jun Ajaw y Yax Balam celebran el acontecimiento con una danza. Dibujo basado en Robicsek, *The Maya Book of the Dead*, p. 155, fig. 58b.

FIGURA 30. Otra escena en el medio acuoso: del interior del caparazón de tortuga surge J'un Ixiim, quien es ayudado en su renacimiento por Jun Ajaw (derecha) y Yax Balam (izquierda). Foto tomada de J. Kerr, disponible en www.mayavase.com

FIGURA 31. El dios del maíz, pintado en el borde inferior del llamado Plato Cósmico, brota de un cráneo sumergido en un medio acuático. Al centro del plato, el torso del dios Chaahk sale del agua, sosteniendo un hacha. Foto tomada de Chinchilla, *Imágenes de la Mitología maya*, p. 80, fig. 26.

FIGURA 32. El dios del maíz en una tapa de bóveda de Ek Balam. Grube, Lacadena y Martin, "Chichén Itzá and Ek Balam…", p. II-26, capstone 15. Dibujo de Alfonso Lacadena.

FIGURA 33. Vaso funerario maya que muestra tres episodios del viaje de la semilla del maíz, representada por el dios del maíz en el inframundo. En la parte inferior el dios del maíz aparece recostado como si estuviera muerto. Sigue luego la escena del lado izquierdo, en la cual dos mujeres desnudas lo ayudan a vestirse. En la parte superior derecha se ve al dios en una canoa, conducida por los llamados dioses remeros (Chaahk y el Remero Jaguar), llevando en su regazo la bolsa de los granos de maíz que presumiblemente ha rescatado de la Montaña de los Mantenimientos. Dibujo basado en Freidel, Schele y Parker, *Maya Cosmos*, fig. 2.27.

El pasaje de Jun Ajaw y Yax Balam por el inframundo aparece ilustrado en varias escenas de la época Clásica. Sobresalen aquéllas en que ambos departen con el Dios L, el señor supremo del inframundo (figs. 8 y 9). En otras vasijas son el dios del maíz y el Dios S (Junajpú), quienes le llevan presentes (fig. 10). Otras imágenes evocan el relato posterior del *Popol Vuh*, cuando Junajpú y Vucub Junajpú luchan temerariamente en la cancha del inframundo contra 1 y 7 Muerte, los señores de esa región (figs. 11 y 12). En las vasijas clásicas esta contienda se repite, ahora entre los héroes llamados Jun Ajaw y Yax Balam

contra los señores del inframundo. Otras vasijas y platos de esta época muestran la humillación y derrota que sufre el Dios L, el señor del inframundo, por la acción directa de J'un Ixiim, quien salta sobre él y lo atropella (fig. 11), o el dios es despojado de sus ropajes y atributos. Estas escenas parecen ser previas a la resurrección final de J'un Ixiim, pues tienen lugar en el medio acuoso, oscuro y espeluznante del inframundo. Otras vasijas representan con gran belleza plástica la lucha dramática de J'un Ixiim contra el Dios L, el señor del inframundo, que anticipa la posterior lucha de Junajpú y Xbalanqué contra 1 y 7 Muerte narrada en el *Popol Vuh*.

La resurrección del dios del maíz, que aquí interpretamos como el nacimiento de la planta o la mazorca del maíz en la superficie terrestre, es celebrada con un baile jubiloso, donde vemos al dios danzar, tocar un caparazón de tortuga y sacudir una sonaja (fig. 9 del capítulo I). Otras escenas de los mayas clásicos lo presentan vestido con adornos espléndidos de jade y en posición de danzar (figs. 4, 34 y 35).

FIGURA 34. J'un Ixiim celebra su resurrección con una danza. En esta pintura extraordinaria el dios del maíz, profusamente ataviado, es asistido por unos enanos. Dibujo basado en Coe, *Lords of the Underworld*, p. 14.

FIGURA 35. J'un Ixiim celebra su resurrección con una danza. Foto tomada de Robicsek, *The Maya Book of the Dead*, p. 156, fig. 60.

Se trata entonces del momento culminante de la saga del dios del maíz, pues es uno de los más representados en los platos, vasos y cerámica pintada de distintas regiones del territorio maya. Inicialmente se les conoció con el nombre "Holmul Dancer", "Uaxactun Dancer" o "Tikal Dancer", pues en estos sitios se encontraron numerosos ejemplos de este personaje danzante.[48] El libro de Matthew G. Looper, aparecido hace poco, *To be Like Gods*, brinda nuevos enfoques y descubrimientos sobre estos personajes.[49] Presenta una nueva interpretación acerca del significado y funciones de la danza, con especial referencia a los mayas de la época Clásica y a la danza celebratoria del dios del maíz. A través de un análisis de las distintas formas, estilos y escenarios de la danza, su libro se concentra en el significado de la danza como despliegue del cuerpo humano, así como sobre su expresión y recepción pública, sus actores individuales y colectivos, y la relación de la danza con la sociedad donde ésta se representa. Este análisis arropa casi todas las disciplinas que hoy nos sirven para interrogar al pasado, pero su objetivo es discernir los escenarios materiales y espaciales donde se representaban las danzas y los aspectos estéticos, sociales, religiosos y políticos vinculados con ellas.

Sabemos que el primer registro público de la danza como tal ocurre hacia el año 653, en el Altar L de Quiriguá. El gran desarrollo de la danza como espectáculo colectivo y rito preferente de la élite ocurre entre los años 600 y 780, la época de esplendor de los reinos mayas. Una de sus manifestaciones más llamativas son las danzas donde el dios del maíz es la figura principal. Siguiendo la huella de los grandes especialistas del mundo maya, Looper explica los dos estilos de cerámica donde son abundantes las imágenes del dios del maíz danzando. Se trata de dos estilos regionales, uno localizado en el área de Tikal y Uaxactún, de donde proviene el nombre de "Danzantes de Tikal", y el otro en la región de Holmul y Naranjo (en el lado occidental de Belice), y por ello sus productos recibieron el calificativo de "Danzantes Holmul".[50]

Las cerámicas Holmul que presentan al dios del maíz danzando suman unos 800 ejemplares (figs. 36 y 37). Este estilo se ha fechado entre 675 y 750 y se caracteriza por un color naranja sobre un fondo negro, con figuras muy bien trazadas que expresan gran movimiento. En esta cerámica sobresale la figura del dios del maíz cargando en sus espaldas un armazón ostentoso (hecho con materiales ligeros), a veces más grande que la figura del mismo dios, amarrado a su cintura. Según Looper, este armazón representa montañas en su parte baja, y en su interior había nichos donde se alojaban animales pequeños (monos, jaguares, o las famosas Tres Piedras de la primera creación). La figura del dios del maíz representa el maíz crecido y su cabeza la mazorca madura. "En un nivel mítico", dice Looper, la narrativa de estas bellas cerámicas "se refiere a la renovación cósmica de la creación, durante la cual el dios del maíz asiste a los otros dioses que ponen en su sitio las tres piedras sagradas en preparación para encender el fuego que animará el universo".[51]

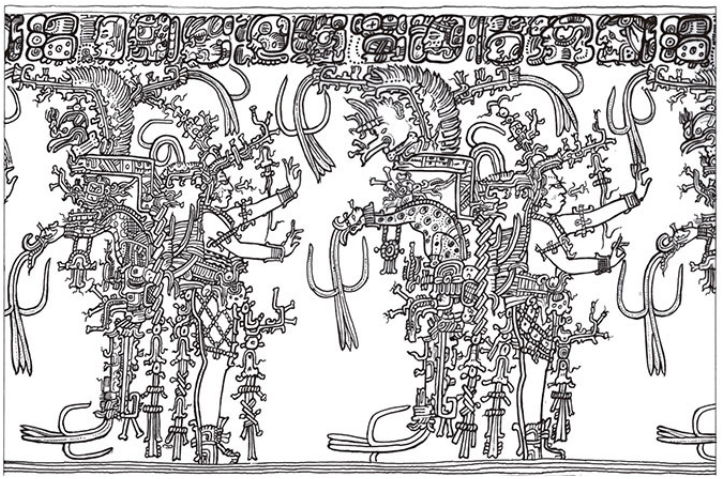


FIGURA 36. Danza de los dioses del maíz, con el gran armazón a sus espaldas, en un vaso del estilo Holmul. Foto tomada de Looper, *To be like gods*, plate 7.

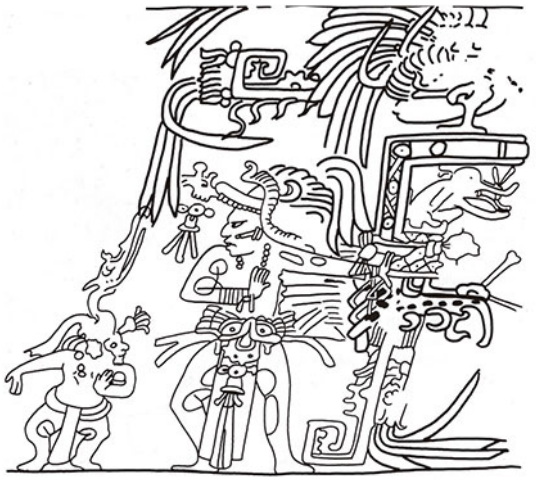


FIGURA 37. Representación del dios del maíz preparando su vestido para danzar. Foto tomada de Looper, *To be like gods*, p. 119, fig. 4.6.

El otro grupo de cerámicas con abundantes representaciones del dios del maíz danzando es el llamado "Tikal Dancer", que se ha fechado entre 650 y 800. Se caracteriza por una figura única en el interior de un plato de cerámica policroma (figs. 38 y 39). El dios del maíz aparece aquí danzando, con contorsiones bien marcadas y actos ligados al momento de su resurrección. Tanto la figura como los textos adyacentes aluden al momento de su apoteosis, cuando brota del interior de la tierra.[52] Estos vasos

pintados tenían un uso más práctico y cotidiano, pues parecen haber estado presentes en fiestas y convites, mientras que los platos de estilo Tikal Dancer tenían propósitos funerarios, pues la mayoría fueron encontrados en tumbas saqueadas. También servían como obsequios intercambiables entre los miembros de la corte de estos reinos.[53] Pero la representación jubilosa del dios del maíz rebasó las fronteras geográficas de estos dos estilos, como lo ilustra ampliamente el libro de Looper y la presencia del dios danzante en otras regiones (fig. 40). En estas pinturas la figura del dios del maíz y la de sus acompañantes sobresale por sus lujosos vestidos y atavíos, y por el momento que representa. El contexto en el que aparece la figura del dios del maíz danzando es el que sigue a su resurrección. En estas pinturas, dice el mismo Looper, el dios "personificaba el misterioso proceso a través del cual la vida vegetal emergía de la tierra transformada en sustancia humana", la tesis original del luminoso ensayo de Carlsen y Prechtel.[54]

FIGURA 38. Dios del maíz danzando en un plato del estilo "Tikal Dancer". Foto tomada de Looper, *To be like gods*, plate 5.

FIGURA 39. Danza del dios del maíz en un plato de estilo "Tikal Dancer". Foto tomada de Looper, *To be like Gods*, plate 6.

A B

FIGURA 40. A. Dioses del maíz danzando en un vaso de la región de Chama. Dibujo tomado de Looper, *To be like Gods*, p. 128, fig. 4.13. B. El dios del maíz danzando frente a un códice abierto. Foto tomada de Herring, *Art and Writing*, p. 71.

De modo que en el lapso en que nacieron y se desarrollaron las culturas olmeca y maya (1200 a.C.–900 d.C.), sus pobladores pasaron del estadio de cazadores recolectores al rango de agricultores conocedores de los secretos de la tierra, el agua, el clima y la profusa variedad de la flora silvestre, al punto de tener pleno dominio de las técnicas para crear y reproducir plantas cultivadas. Al mismo tiempo sus gobernantes transportaron el saber positivo de los campesinos hacia las nebulosas del culto religioso, la mitología, los ritos y el chamanismo. En ese tránsito la práctica y la conciencia campesina de la realidad fueron transformadas en dioses sobrenaturales, en cultos y ritos mane-

jados por el sacerdocio y en dones conferidos por el gobernante y los dioses protectores.

4. Otra versión del sacrificio, muerte y resurrección del dios del maíz

Entre las variadas versiones del mito del dios del maíz se encuentra una parecida a la que acabamos de ver, donde se presentan episodios semejantes a los ya registrados pero con la intervención de otros personajes. Me refiero al mito que Simon Martin y otros llamaron el mito del Bebé Jaguar ("Baby Jaguar")[55] (fig. 41). Este relato tiene por escenario una montaña rodeada por agua, semejante a la montaña primordial de los mitos de creación olmecas y mayas, en la cual un personaje identificado como Bebé Jaguar (porque mezcla rasgos humanos con los del felino), es amenazado por una representación de Chaahk, quien blande un hacha amenazante, o por un dios esquelético del inframundo (fig. 42). Algunos autores identificaron al Bebé Jaguar que aparece en las vasijas mayas de "estilo códice" con el Dios Jaguar del inframundo.[56] En otras escenas el Bebé Jaguar aparece tendido en un largo recipiente, como si estuviera pronto a ser inmolado (fig. 43). Finalmente, en otras escenas se le ve resucitando sobre lirios acuáticos (fig. 44).

FIGURA 41. El Bebé Jaguar (a), en una estela de Tikal (b), en un vaso llamado "Metropolitan Vase". Foto tomada de S. Martin, "The Baby Jaguar", p. 53, fig. 2.

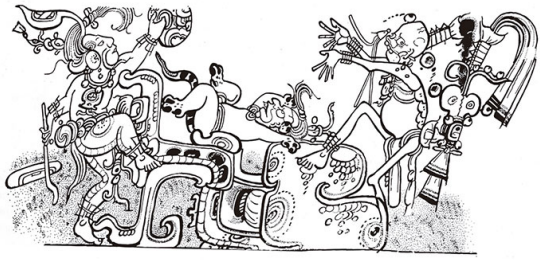


FIGURA 42. El Bebé Jaguar es arrojado al interior de una montaña por un ser del inframundo, con la presencia de un personaje que blande un hacha. Foto tomada de S. Martin, "The Baby Jaguar", p. 53, fig. 2.

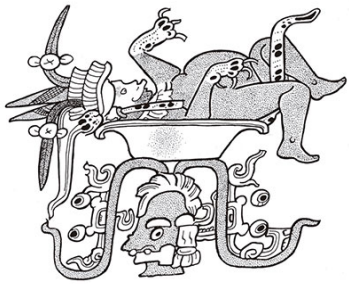


FIGURA 43. El Bebé Jaguar como ofrenda para el sacrificio en un vaso maya. Foto tomada de S. Martin, "The Baby Jaguar", p. 54, fig. 3.

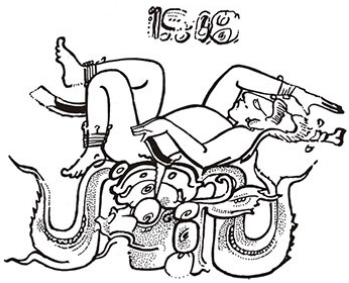


FIGURA 44. Renacimiento del Bebé Jaguar como dios del maíz, según un vaso "estilo códice". Foto tomada de S. Martin, "The Baby Jaguar", p. 55, fig. 4.

La combinación de rasgos antropomórficos con los del felino asemeja al Bebé Jaguar, como lo apunta Simon Martin, con las figuras olmecas donde se representa a personajes importantes cargando en sus brazos a pequeños bebés jaguar, muy parecidos a los que aparecen en los vasos y pinturas mayas del Clásico.[57] Estas semejanzas llevan a Simon Martin a pensar que el Bebé Jaguar de los mayas tiene sus lejanos orígenes en los olmecas. Martin sugiere que la compleja relación entre los rasgos

felinos, el agua y la fecundidad nos conducen al centro de los episodios que rodean al ciclo maya del maíz: a la idea de nacimiento, sacrificio de "lo más precioso" (la semilla del maíz) y la resurrección de las plantas acompañada por buenas cosechas. En las propias palabras de Martin, "el sacrificio del Bebé Jaguar" nos trae a la memoria la concepción "del sacrificio de objetos preciosos a un misterioso inframundo. Es decir, nos lleva a vivir la gran experiencia transformadora que hace del sacrificio "la creación de nueva vida".[58] En otro estudio Martin afirma que el ciclo estacional del maíz (siembra, cosecha y corte de la mazorca) es la metáfora central del concepto de la vida y la muerte de los mayas.[59]

En un estudio sobre el sacrificio de infantes entre los mayas clásicos, Karl Taube había relacionado muchas escenas de sacrificio con el concepto *k'ex*, definido como el sustituto que se ofrecía al voraz inframundo a cambio de la nueva vida. El caso del sacrificio del Bebé Jaguar puede considerarse como una ofrenda-prestación al reino de la muerte para obtener la resurrección de la vida, que es asimismo el simbolismo profundo de la muerte y renacimiento del dios del maíz.[60]

Esta concepción está cabalmente representada en la figura 45, en una vasija maya donde se mira en el lado izquierdo al dios del maíz muerto, enterrado en lo hondo de la montaña primordial. Pero en otra imagen (figura 45 B), se advierte que del individuo muerto renacen tres árboles antropomórficos que representan el árbol de cacao (centro), el de guanábana (izquierda) y una enredadera en el lado derecho. Son árboles antropomórficos que expresan el renacimiento de la vida, una imagen constante en el arte y el simbolismo maya, como se puede ver en la famosa lápida que cubre el féretro de Pakal en Palenque, o en la figura 46, donde el dios del maíz encarna un árbol de cacao.

FIGURA 45. A. Entierro del dios del maíz, B. Renacimiento del dios como árbol de maíz y de cacao. Foto tomada de S. Martin, "Cacao in Ancient Maya Religion", p. 157, fig. 82.

FIGURA 46. El dios del maíz encarnado en un árbol de cacao. Foto tomada de S. Martin, "Cacao in Ancient Maya Religion", p. 155, fig. 8.1.

Partiendo de estas ideas Rogelio Valencia, Hugo García Capistrán y otros autores revisaron la participación del Bebé Jaguar en los episodios que rodean al dios del maíz, muchos aún sin descifrar. Ambos revisan este mito en su ensayo "In the place of the Mist: Analysing of Maya Myth from a Mesoamerican Perspective". Se trata de un análisis comparativo entre el nacimiento del Bebé Jaguar y sus relaciones con la mitología maya del dios del maíz. Consideraron primero el origen del mito del Bebé Jaguar, que sitúan en el "lugar de la neblina", el misterioso y elusivo Tamoanchan. Tamoanchan se ha identificado como el lugar de residencia de los dioses y de la creación del mundo, un paraíso lleno de cosas deliciosas y como el lugar de la creación de los seres humanos en el inframundo. Al inframundo nahua,

mictlan, viaja Ehécatl-Quetzalcóatl, como se recordará, para recuperar los huesos de la antigua humanidad y darle vida a una nueva generación. El inframundo es el lugar donde desciende la primera semilla del maíz para luego renacer en la superficie terrestre como planta y dios del maíz. Este meollo de la mitología mesoamericana es el que persiguen Valencia y García Capistrán, desde sus lejanos orígenes hasta los relatos orales y escritos de los pueblos indígenas que habitan hoy gran parte de la antigua Amerindia. En estos relatos el Bebé Jaguar de los olmecas y mayas es, nuevamente, la semilla del maíz.[61]

Entre los múltiples episodios que se entrelazan en el mito de la muerte y resurrección del dios del maíz se encuentra una variante cuyos personajes principales son los dioses K'awiil, Chaahk, Pax, el llamado Dios Viejo (el Dios N de los códices), la Señora Dragón y el Bebé Jaguar, recientemente estudiados por Ana García Barrios y Rogelio Valencia.[62] Se trata de una variante registrada en las llamadas cerámicas estilo códice, que tratan temas mitológicos y cuya producción se fecha entre los años 672 y 730 d.C. Esta versión comienza con la presencia invocada del dios K'awiil, cuyo rasgo distintivo es su pierna serpentina y el hacha humeante que sobresale de su frente (fig. 47), quien hace surgir a la Señora Dragón y al Dios Viejo. La Señora Dragón con su figura voluptuosa y los pechos prominentes atrae la atención del Dios Viejo, quien trata de seducirla (fig. 48). El actor masculino tiene cara de anciano mientras que la mujer es joven y atractiva. Según otras interpretaciones el Dios Viejo es el padre de la mujer y de su unión incestuosa nacen Chaahk y Pax. En este contexto ocurre asimismo una relación entre la mujer, la Luna y un venado que no ha sido bien esclarecida.[63]

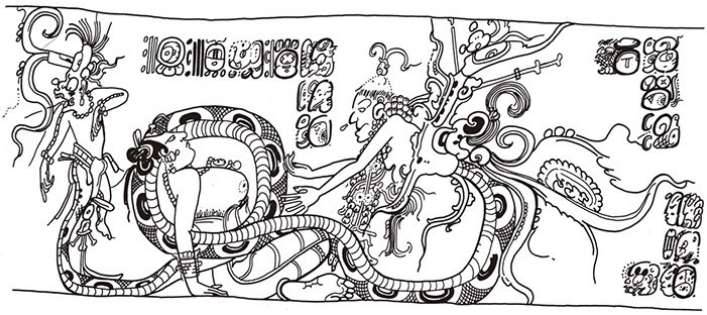


FIGURA 47. K'awiil, la Señora Dragón y el Dios Viejo. Kerr, vaso K5164.

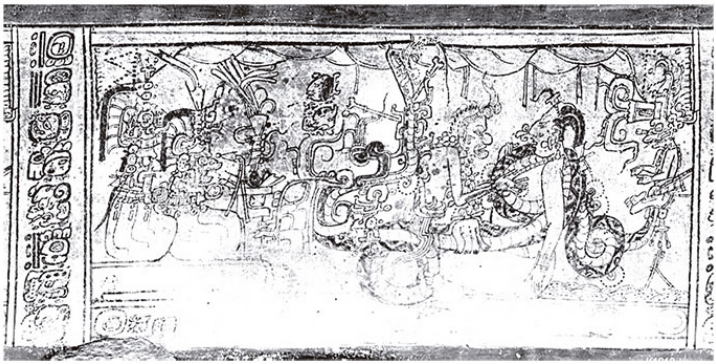


FIGURA 48. El Dios Viejo acosa a la Señora Dragón, ante la presencia del dios K'awiil (derecha). Kerr, vaso K1813.

Pax, quien se representa como un árbol, así como Chaahk, el dios del agua, la tormenta y las lluvias, nacen en un cerro mítico, que es el escenario de este mito. Precisamente en el interior de este cerro mítico es arrojado el Bebé Jaguar (que en mi interpretación representa la primera semilla del maíz) (fig. 49). Por ello los autores mencionan que el nombre de este cerro podría corresponder al Paaxil del *Popol Vuh*, "por lo que estas escenas podrían estar relacionadas con el acontecimiento de la apertura del cerro con el hacha de Chaahk y con la extracción y liberación del maíz".[64] Dado que la iconografía y los textos de estas cerámicas son difíciles de descifrar, los autores recurren a comparar estos testimonios con los mitos recogidos por los etnógrafos en comunidades indígenas contemporáneas de Guatemala. Como puede apreciar el lector recordando episodios del dios del maíz relatados antes, en esta versión Chaahk y Pax mues-

tran rasgos que los aproximan a Jun Ajaw y Yax Balam (los gemelos de los textos clásicos) y a Junajpú y Xbalanqué del *Popol Vuh*.

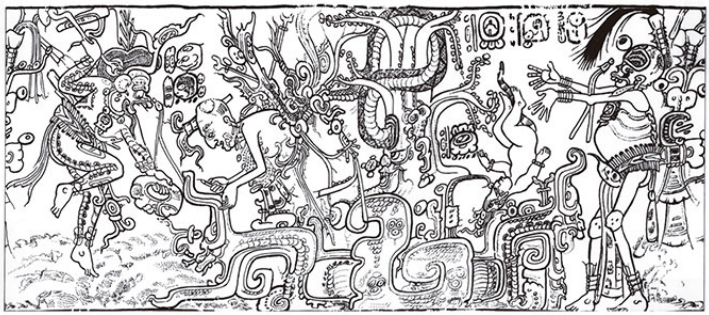


FIGURA 49. El Bebé Jaguar es arrojado al interior del Cerro de los Mantenimientos, que ha sido abierto por el hacha de Chaahk (izquierda). Dibujo basado en la fotografía de Justin Kerr, K4013, disponible en www.mayavase.com.

5. El descubrimiento de las semillas del maíz en la Montaña de los Mantenimientos

En la cerámica y la pintura del Clásico y del Posclásico no se encuentran referencias al descubrimiento de los granos del maíz, ni se alude al proceso que transforma esas semillas en la masa que da vida a los seres de la nueva creación. Éste es, sin embargo, un tema esencial del *Popol Vuh* y de los relatos acerca del descubrimiento del grano por los seres humanos. Dice el libro que en el descubrimiento del "alimento que llegaría a ser la carne de la gente recién armada y formada", participaron cuatro animales: "el zorro, el coyote, el perro y el cuervo".[65] Como recordará el lector, en la figura 23, procedente de Tikal, se ve al dios del maíz viajando en una canoa que conducen los llamados "dioses remeros". En ese viaje le acompañan un mono araña, un perico y un perro. En el *Popol Vuh*, los animales mencionados arriba llegaron a la legendaria montaña de Paxil, hasta entonces oculta, "que estaba llena de cosas deliciosas, apiñada de mazorcas amarillas y mazorcas blancas. Estaba llena además de pataxte y chocolate, con numerosos zapotes y anonas, con jocotes y

nanches, con matasanos y miel". Más adelante dice el libro que las "mazorcas amarillas y las mazorcas blancas fueron finamente molidas entonces nueve veces por Xmucane'" (la pareja de Xpiyacoc, los dioses creadores del *Popol Vuh*). De esa masa se forjaron los seres de la nueva humanidad. "Así nuestra primera Madre y nuestro primer Padre dieron expresión a su armazón y forma [...]. Y así fueron cuatro los que fueron hechos": Balam Quitzé, Balam Acab, Mahucutah e Iqui Balam, las cabezas del linaje k'iche', los fundadores del pueblo k'iche'.[66] En la mitología del dios del maíz y de los alimentos humanos, la llamada "Montaña de los mantenimientos", la cueva que atesora las riquezas más estimadas, es el sitio más citado y el episodio que en las cosmogonías anticipa el brote de la vida civilizada. En las pinturas, el jade y las plumas del quetzal se convirtieron en metáfora de la fertilidad, la vida y lo más precioso. A su vez, la muerte del maíz, al hundirse en las profundidades del inframundo, vino a ser el episodio preparatorio de su renacimiento, la pieza clave del ciclo de muerte y resurrección que recorre el pensamiento mesoamericano.[67]

El viaje del dios del maíz al inframundo, su enfrentamiento con los regentes de esa región, su muerte y su posterior resurrección, es semejante al viaje de los chamanes al interior de la cueva (el inframundo) en el Paleolítico y en tiempos actuales.[68]

Las páginas anteriores reinciden en señalar el lugar supremo del dios del maíz en las culturas de la América indígena y bajo todas las formas expresivas de la religiosidad: mitos de origen, cosmogonías, ritos, cultos. En todas las representaciones que la creatividad de estos pueblos imaginó, la figura del dios del maíz resplandece como encarnación sin par del paso irrecusable de la muerte a la vida, la renovación inmutable del ritmo cíclico de la naturaleza, los seres humanos y el cosmos, todo ello resumido en la esbelta figura de la planta del maíz que anualmente ba-

ña de verdor la tierra y desparrama su mensaje de abundancia y vida renovada (fig. 50).[69] El maíz como dice el poeta náhuatl, "es la carne de nuestro sustento":

Quien fue el que dijo, el que nombró al maíz,
carne nuestra, huesos nuestros
Porque es nuestro sustento, nuestra vida, nuestro ser.
Es andar, moverse, regocijarse.
Porque en verdad tiene vida nuestro sustento [...]
Tan sólo por nuestro sustento, *Tonacayotl*, el maíz
Subsiste la tierra, vive el mundo, poblamos el mundo.
El maíz, *Tonacayotl*, es lo en verdad valioso de nuestro ser.[70]

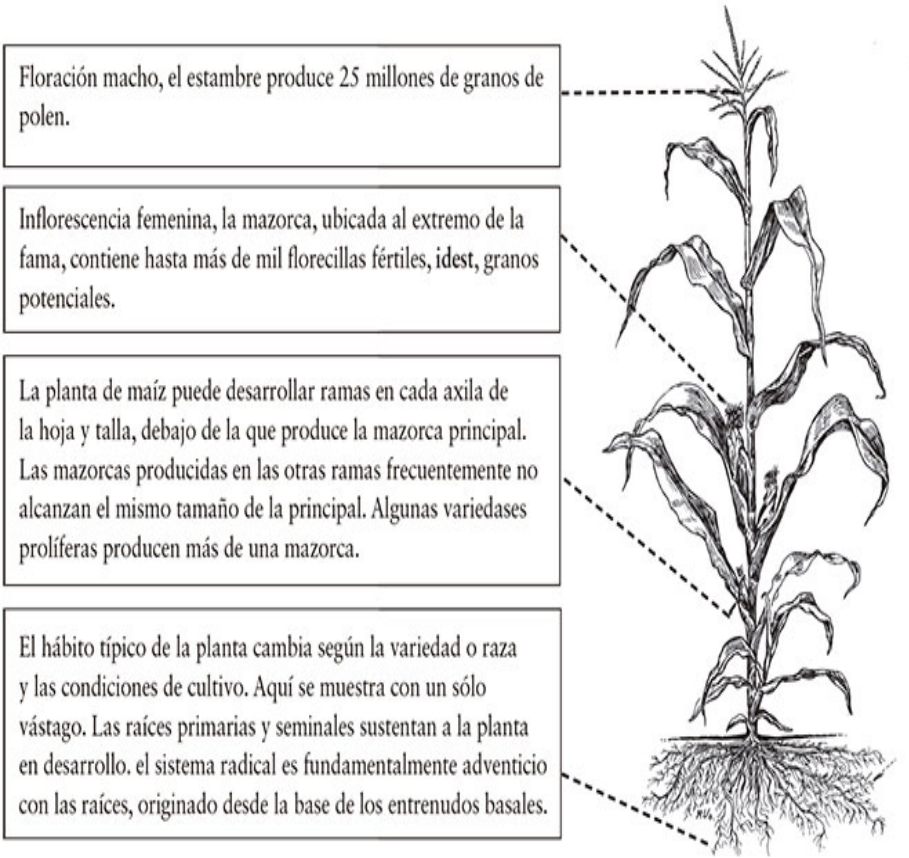


FIGURA 50. Morfología de la planta del maíz. Dibujo basado en el original de Walton C. Galinat, *The Origin of Corn*, 1977

[1] Taube, Saturno, Stuart y Hurst, hacen notar que: "En el pensamiento tradicional maya, los cuatro árboles que se hallan en las esquinas del mundo cuadrilateral denotan el espacio socialmente construido de

líneas rectas, como una casa o una milpa, en contraste con el crecimiento caótico [...] del bosque salvaje. La creación de este mundo ordenado es resultado del sacrificio, el trabajo y el esfuerzo concertados", ("Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, Parte 2: El mural poniente", *Ancient America*, núm. 10, Barnardsville, Center for Ancient America Studies, 2010, pp. 21 y 24-25).

[2] *Ibid.*, pp. 66-72.

[3] Véase Taube, Sarturno, Stuart, "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala: Parte 1. El mural norte". *Ancient America*, núm 7, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2005.

[4] Taube *et al.*, "Los murales de San Bartolo...", 2010, pp. 66 y 55. Ernest Gombrich, en "Reflections on the Greek Revolution" (*Art and Illusion. A Study in the Psychology Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1969, capítulo IV), considera que esta transformación ocurrió por primera vez en el arte griego de la época Clásica, cuando los escultores y pintores descubrieron el sentido de la narrativa y desencadenaron una reacción que modificó para siempre la representación del cuerpo humano. Desde entonces, así como el poeta adquirió la libertad de contar un mito o una historia tejiendo su trama de diferentes maneras, así también el artista plástico tuvo licencia para representar sus personajes variando la figura, la composición o el escenario donde éstos actuaban.

[5] Florescano, *Memoria indígena*, México, Taurus, 1999, pp. 113-129; del mismo autor "El significado de los antiguos mitos mesoamericanos sobre la creación del cosmos, la fundación del reino y el principio de la civilización" en Octavio Paredes López y Sergio Estrada Orihuela (coords.), *Aportaciones científicas y humanísticas mexicanas en el siglo XX*, México, FCE/Conaculta, 2008, pp. 244-251.

[6] Taube, "The Classic Maize God...", pp. 172-177; Bassie-Sweet, *Maya Sacred Geography and the Creator Deities*, Norman, The University of Oklahoma, 2008, pp. 158-165; Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, p. 44.

[7] Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, p. 45.

[8] Taube, "The Classic Maize God", p. 172; Michel Quenon y Geneviève Le Fort, "Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography", Bárbara Kerr y Justin Kerr (eds.), *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Nueva York, Kerr Associates, 1997, p. 855; Bassie-Sweet, *op. cit.*, pp. 165-166.

[9] Quenon y Le Fort, *op. cit.*, p. 884.

[10] María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García, "El Mural de la Batalla de Cacaxtla. Nuevas aproximaciones", en María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar Gil (coords.). *La pintura mural prehispánica en México. V. Cacaxtla*, tomo II, México, UNAM, 2013, pp. 677-739.

[11] K. Taube, "The Maya Maize God and the Mythic Origins of Dance", en Le Fort, Gardiol, Matteo y Helmke (eds.), *The Maya and their Sacred Narratives. Text and Context Maya in Mythologies*, Markt Schwaben, Anton Sourwein, 2009, pp. 42-52; Quenon y Le Fort, *op. cit.*; Bassie-Sweet dice que "el tejido en diamante fue utilizado por muchos grupos mesoamericanos para simbolizar la superficie verde de la Tierra [...] En la ceremonia Q'eqchi de sembrar, el campesino planta la primera semilla en el hoyo que está en el centro de la milpa y luego hace otro hoyo en las cuatro esquinas direccionales", y Erik Boot, "An Annotated Overview of 'Tikal Dancer' Plates", *Mesoweb*, disponible en http://www.mesoweb.com/features/Boot/TikalDancerPlates.pdf.

[12] *Popol Vuh*, edición de Allen Christenson, México, Conaculta/FCE, 2012, p. 77, notas 26 y 27.

[13] *Ibid.*, p. 84, nota 26.

[14] Véase, por ejemplo, Bassie-Sweet, *op. cit.*, capítulo 7; *Popol Vuh*, p. 158.

[15] Sobre los orígenes y autores del *Popol Vuh* véase Ruud W. van Akkeren, "Authors of the Popol Wuj", *Ancient Mesoamerica*, 14, vol. 2, 2003, pp. 237-256, y Christenson, "Prólogo" e "Introducción", en *Popol Vuh*. Un resumen erudito y bien logrado de los orígenes y características del *Popol Vuh* se lo debemos a Rodrigo Martínez Baracs, véase "Adrián Recinos y su traducción del *Popol Vuh*", en Adrián Recinos, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, México, FCE, 2012, pp. 11-82.

[16] *Popol Vuh*, p. 77.

[17] *Popol Vuh*, pp. 282-283.

[18] Bassie-Sweet, *op. cit.*, pp. 58-60.

[19] Véanse los estudios ya citados de Coe, Taube, Robicsek y Hales; Quenon y Le Fort; Saturno; Bassie-Sweet; Schele y Freidel; Stuart; Kerr, etcétera. En Izapa, 100 a.C., se descubrió una estela con la primera representación iconográfica de Jun Junajpú. Sobre Izapa véase Gareth W. Lowe, Thomas A. Lee Jr. y Eduardo Martínez Espinosa, *Izapa: An Introduction to the Ruins and Monuments*, Provo, New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, 1982; y Julia Guernsey, *Ritual and Power in Stone. The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan-Style Art*, Austin, University of Texas Press, 2006.

[20] Ruud van Akkeren proporciona esta traducción de Yax Balam y hace una descripción minuciosa de los nombres e interpretaciones de ambos gemelos. Véase su libro *Xib'alb'a y el nacimiento del Nuevo sol*, Guatemala, Piedra Santa, 2012, pp. 122-130.

[21] Véase Taube, "The Classic Maize God"; Coe, "The Hero Twins", pp. 161-184, figs. 9 y 15.

[22] Coe, *ibid.*

[23] Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, pp. 56-64 y 115-119, y Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, pp. 100-101.

[24] Véase Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya.*

[25] Florescano, *Memoria indígena*, capítulo 3.

[26] Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, p. 34. Una lista de las múltiples representaciones del dios del maíz puede verse en H. E. M. Braakhuis, "The Tonsured Maize God…". Desde tiempos antiguos, como observa Elizabeth Boone, fray Jerónimo de Mendieta, al reflexionar sobre los papeles que había dejado fray Andrés de Olmos sobre las ciudades de México, Texcoco, Tlaxcala, Huejotzingo, Cholula, Tepeaca y Tlalmanalco, había advertido que "diferentes ciudades rendían culto a diferentes dioses y relataban leyendas diversas". Asimismo, John M. D. Pohl encontró que tres cosmogonías diferentes, pertenecientes a tres diferentes grupos étnicos", se pintaron en las paredes del templo de Mitla". Véase Boone, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Book of Fate,* Austin, The University of Texas, 2007, pp. 174-175.

[27] Coe, *The Maya Scribe and his World*, pp. 13-14. Sobre las múltiples representaciones de los dioses véase el estudio reciente de Rogelio Valencia Rivera, "Las múltiples caras de la divinidad. Complejos de dioses en la religión maya", disponible en http://uv-mx.academia.edu/RogelioValenciaRivera.

[28] Schellas, *Representations of Deities of the Maya Manuscripts*, vol. IV, núm. 1, Cambridge, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 1904, disponible en http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:1475196. Véase también Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, "The Schellas God List", capítulo 2. Pero en las vasijas polícromas y en las pinturas mayas de la época Clásica el dios maya del maíz mantiene relaciones misteriosas con otros personajes. Véase, por ejemplo, Ana García Barrios y Rogelio Valencia, "Relaciones de parentesco en el mito del dios viejo y la señora Dragón en las cerámicas de estilo códice", en Manuel A. Hermann Lejarazu y Merideth Paxton (coords.), *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica.* México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2011, pp. 63-87.

[29] Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, pp. 123-124, fig. 52. Erik Boot, "Notes on the Battle Between God L and the Maize God", agosto 11, 2010 (manuscrito).

[30] Véase Hellmuth, *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*, Graz, Akademische Druck, 1987; Robicsek; *The Maya Book of the Dead, the Ceramic Codex. The Corpus of the Codex Style Ceramics of the Late Classic Period*, Charlottesville, University of Virginia Art Museum, 1981, y Coe, *The Maya Scribe and his World.*

[31] *Popol Vuh*, pp. 278-283.

[32] Quenon y Le Fort, *op. cit.*, pp. 884-902. En *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica* (México, Taurus, 2012, pp. 52-65) seguí con modificaciones la división adoptada por estos autores. Presento aquí otra interpretación del ciclo fundamental del dios del maíz.

[33] Presenté esta interpretación por primera vez en *El mito de Quetzalcóatl*, México, FCE, 1993, cap. IV.

[34] Bassie-Sweet, *op. cit.*, pp. 58-59; Alfredo López-Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994, "El ciclo temporal", pp. 201-209.

[35] *Ibid.*, p. 60, y Stephen D. Houston y Takeshi Inomata, *op. cit.*, capítulo 8, "Farmers".

[36] Bassie-Sweet, *op. cit.*, pp. 44-48. En éstas y las siguientes páginas del libro se describen diversos ritos de la siembra.

[37] En la segunda edición de *El mito de Quetzalcóatl* (FCE, 1995, capítulo IV) amplié la tesis presentada sin el debido fundamento en la edición de 1993. Véase, asimismo, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores...*, capítulos I y II. El estudio de Carlsen y Prechtel, "The Flowering of the Dead: An Interpretation of Highland Maya Culture", se publicó en *Man* (vol. 26, núm. 1, 1991), y fue el primero en explicar el ciclo de vida de la planta del maíz y su relación con la cosmovisión maya.

[38] Miller y Taube, *op. cit.*, pp. 68-69. O como dice H. E. M. Braakhuis, "El origen del maíz es uno de los principales temas de la mitología Mesoamericana" ("The Bitter Flour...", p. 136).

[39] Miller y Taube, *op. cit.*, pp. 89-90.

[40] Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*. Estudio preliminar, cronología y revisión del texto María del Carmen León Cázares, México, Conaculta, 2003, pp. 148-149.

[41] Véase una descripción de las ceremonias de investidura y entronización del tlatoani mexica en *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, México, FCE, 2009, pp. 439-452. En Mesopotamia encontramos una concepción semejante: "Como padre de los dioses, Anu era el prototipo de todos los padres; como 'prístino rey y gobernante', era el prototipo de todos los gobernantes. Las insignias en las que se encuentra la esencia de la realeza le pertenecían —el cetro, la corona, el tocado y el cayado de pastor— y provenían de él". Véase T. Jacobsen, "Mesopotamia", en H. A. Frankfort, J. A. Wilson y T. Jacobsen, *El pensamiento prefilosófico*, México, FCE, 1954, p. 186.

[42] Taube, "The Classic Maize God", pp. 172-177.

[43] Chinchilla, *op. cit.*, p. 44.

[44] *Ibid.*, pp. 68-71, figs. 19 y 20. Este autor señala que en la iconografía de la resurrección unas veces es el dios del maíz quien carga la bolsa de granos y otras es el llamado "Dios S" quien lleva el bulto con la carga del maíz. Véase el recuadro de la p. 139.

[45] Julia Guernsey Kappelman, "Carved in Stone. The Cosmological Narratives of Late Preclassic Izapan-Style Monuments from the Pacific Slope", en Stone (ed.), *Heart of Creation. The Mesoamerican World and the Legacy of Linda Schele,* Tuscalosa, University of Alabama, 2002, pp. 66-82, figs. 5.1 y 5.2, y p. 68; Saturno y Taube, "Los murales de San Bartolo: desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica", M. T. Uriarte y R. B. González Lauck (eds.), *Olmeca, Balance y perspectivas*, t. I, México, UNAM/Conaculta, 2008, p. 312, fig. 12.

[46] Sobre la diversidad de personajes que representa J'un Ixiim en la época Clásica, y de acciones vinculadas con él, véase por ejemplo, K. Taube, W. A. Saturno, D. Stuart y H. Hurst, *Los murales de San Bartolo...*, pp. 18 y 55. En esta obra se encuentran nuevas interpretaciones sobre el dios del maíz y sus transformaciones; sobre Jun Ajaw y los árboles cósmicos y Junajpú y Xbalanqué; sobre la relación de estos actores con Chaahk, la "Deidad Ave Principal", Ik, el dios del viento, y sobre la vinculación del mito del dios del maíz con las concepciones cosmológicas de Amerindia.

[47] Grube, Lacadena y Martin, "Chichén Itzá and Ek Balam: Terminal, "Classic Inscriptions from Yucatán", en *Notebook the XXVIITH Maya Hyeroglyph Forum at Texas,* Austin, The University of Texas Press, 2003, p. 26, capstone 15.

[48] Véase Dorie Reents-Budet, *Painting the Maya Universe. Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham, Duke University, 1994, pp. 197-198 y 339, y Erik Boot, "An Annotad Overview of the 'Tikal Dancer', Plates".

[49] Matthew G. Looper, *To be like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*, Austin, University of Texas Press, 2009.

[50] Looper, *op. cit.*, pp. 114-117.

[51] *Ibid.*, pp. 118-119. Los danzantes Holmul están íntimamente relacionados con la élite gobernante, a la cual aluden en los textos jeroglíficos adjuntos, pp. 120-122.

[52] *Ibid.*, pp. 122-124.

[53] *Ibid.*, pp. 120-125.

[54] *Ibid.*, p. 115. En palabras del autor: "On a general level, he [el dios del maíz] personifies the mysterious processes through which vegetal life emerges from the earth and eventually becomes human". La tesis de Carlsen y Prechtel, basada en el ciclo de la vida de la planta del maíz, se resume en la frase: "Traditionally, Mayans have believed that life arises from death". Véase su estudio "The Flowering of the Dead…", pp. 26-28, 31-36.

[55] Simon Martin, "The Baby Jaguar: An Exploration of its Identity and Origins in Maya Art and Writing", en Vera Tiesler Blos, Rafael Cobos y Merle Greene Robertson (eds.), *La organización social entre los mayas*, México, Conaculta-INAH, 2002, pp. 51-73.

[56] Robicsek, *op. cit.*, p. 169; Kerr y Kerr (eds.), *The Maya Vase Book*, vol. 3, 1992, etcétera.

[57] Martin, "The Baby Jaguar", pp. 68-72.

[58] *Ibid.*, p. 72.

[59] Martin, "Cacao in Ancient Maya Religion: First Fruit from the Maize Tree and other Tales from the Underworld", Cameron L. MacNeil, *Chocolate in Mesoamerica*, Gainesville, University of Florida, 2006, pp. 196-197.

[60] Karl Taube, "The Birth Vase. Natural Imagery of Ancient Maya Myth and Ritual", pp. 669-675. Citado por S. Martin, "The Baby Jaguar", pp. 52-53.

[61] Rogelio Valencia Rivera y Hugo García Capistrán, "In the Place of the Mist: Analysing a Maya Myth from a Mesoamerican Perspective", en Jesper Nielsen y Christophe Helmken, *Acta Mesoamericana*, núm. 26, Markt Schwaben, Anton Saurwein, 2013.

[62] Ana García Barrios y Rogelio Valencia, "Relaciones de parentesco en el mito del dios viejo y la señora Dragón en las cerámicas estilo códice".

[63] *Ibid.*, pp. 65-72, 76 y 81-82. Sobre la relación entre la mujer de rasgos voluptuosos, la Luna y el venado, véase Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, pp. 163-169. El mito del dios del maíz y su relación con Venus y el venado tiene presencia en distintas regiones de la Huasteca y entre los Coras. Véase, por ejemplo, Johannes Neurath, "El doble personaje del planeta Venus en las regiones del Gran Nayar, mitología ritual agrícola y sacrificio", *Journal de la Société des Américanistes*, 2004, pp. 93-118.

[64] Ana García Barrios y Rogelio Valencia, *op. cit.*, p. 78.

[65] *Popol Vuh*, p. 286.

[66] *Ibidem*, pp. 286-288 y 292. Valencia y García Capistrán presentan otros mitos de creación de la semilla del maíz en su obra antes citada. En estos mitos intervienen el dios N, Yax Ha'al y K'awiil.

[67] Karl Taube, "The Olmec Maize God…", pp. 39-81; Mary Miller y Marco Samayoa, "Where Maize may grow Jade, Chacmools, and the Maize God", *Res*, núm. 33, primavera de 1998, pp. 54-72. La cita en las pp. 57-58. Carlsen y Prechtel, "The Flowering of the Dead…". Recientemente estas conclusiones han sido revitalizadas por otros estudios. Véase, por ejemplo, Sachse, Frauke y Allen J. Christenson, "Tulan and the Other Side of the Sea: Unraveling a Metaphorical Concept from Colonial Guatemalan Highland Sources", *Mesoweb*, 2005, disponible en http://www.mesoweb.com/articles/tulan/Tulan.pdf

[68] El viaje chamánico al inframundo es un tema principal de la obra excelente de David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, Thames and Hudson, 2002, pp. 135, 144-147, 208-210, 252-253 y 281-282.

[69] Véase un resumen de las cualidades y virtudes del maíz en la época Clásica en la obra excelente de Stephen Houston, *The Life Within. Classic Maya and the Matter of Permanence*, Yale University Press, 2014.

[70] Sahagún, *Historia general…*, citado en *Obras de Miguel León-Portilla*, t. III, UNAM/Colegio Nacional, 2011, p. 236.

III. Ascenso del poder militar y transformación de los dioses (700-900 d.C.)

De pronto, en la sosegada repetición del tiempo donde transitan las fuerzas que conservan la tradición, irrumpen olas transgresoras que deshacen los resortes de la continuidad que parecía inamovible, rompen ataduras y abren el camino a cambios que trastocan el presente y descubren perspectivas insospechadas de futuro. Esto es lo que ocurrió en Mesoamérica entre los años 650 y 900 de la era actual. Wigberto Jiménez Moreno, gran erudito de la historia antigua de México, lo dijo desde 1959: "Una gran crisis sacude a Mesoamérica de uno al otro confín y en medio del caos se incuba un nuevo mundo". En el escenario del Epiclásico, que Jiménez Moreno y otros sitúan entre 650 y 900 d.C., ocurre "un cambio profundo de orientación cultural, en el que naufragan las viejas culturas milenarias y dominan las gentes que proceden de áreas periféricas o rezagadas".[1] Fue una época determinada por el militarismo, el empuje de los caudillos carismáticos y el ascenso de nuevos dioses que mezclaron sus atributos con los del Preclásico y el Clásico.

Una migración que tendrá importancia decisiva en estos cambios es la de los llamados olmeca xicalanca. Olmeca refiere a los pobladores de "olmen", el lugar del hule, en el sur de Veracruz y norte de Tabasco, quizá descendientes lejanos de los constructores en la antigüedad de la cultura olmeca, vinculados con los mayas de Yucatán. Los xicalanca llevan ese nombre por el puerto de Xicalanco (había dos Xicalancos, uno en Boca del Río, Veracruz, y otro en la Laguna de Términos, Campeche), los sitios que dominaban las transacciones comerciales de la costa del Golfo con los ríos que comunicaban hacia el interior de Ve-

racruz, Oaxaca y el río Pasión en Guatemala.[2] Sus pobladores eran diestros marinos y grandes comerciantes, reconocidos por sus habilidades artísticas y culturales, así como por conjugar diferentes etnias (nahuas, mayas, chocho-popolocas, mazatecos, zapotecos…), y por sus distintas filiaciones lingüísticas.[3] Hoy se sabe que un grupo de ellos se internó en los valles de Puebla y Tlaxcala hacia 650 y llegó a poblar varios lugares del Valle de México. A ellos se les atribuye la invasión de Cholula y la fundación de Cacaxtla. Esta invasión de los grupos asentados en la costa del Golfo y la Península de Yucatán inicia los grandes cambios del llamado periodo Epiclásico.

1. Los olmeca-xicalanca y la fundación de Cacaxtla

Entre los años 650-1000 d.C. Cacaxtla fue el reino más poderoso de la región de Tlaxcala y en los siglos VIII y IX atrajo a sabios, artesanos y artistas connotados que dejaron en los muros del edificio de gobierno las más bellas pinturas de los valles centrales.[4] Desde su descubrimiento estas pinturas despertaron el interés de numerosos estudiosos. Su notable estado de conservación dejó ver la calidad artística de su composición, su brillante colorido y una forma armoniosa de representar la figura humana que revela un parentesco extraordinario con la iconografía maya. Junto a las sorpresas del estilo pictórico los murales de Cacaxtla revelaron la presencia de un culto a la guerra muy extendido entre los años 700-900 acompañado por la conquista, el sacrificio humano y la asociación de estas acciones con el planeta Venus, una relación que llevó a bautizar estas contiendas con el nombre de "Guerra de las estrellas"[5] (fig. 1). Eduard Seler fue el primero en identificar en 1904 las características asociadas con Venus como Estrella de la mañana, a quien los nahuas consideraron una deidad que llamaron Tlahuizcalpantecuhtli ("El Señor de la Aurora"). Su representa-

ción en los códices es muy conocida (*Códice Madrid, Códice de Dresde, Códice Borgia*), pero tardía.[6] Esta intercomunicación entre los escribas, astrónomos, sabios y comerciantes del área maya con el México central proviene de cientos de años atrás, y abarcó todos los medios de comunicación: objetos portables, tejidos, cerámica, códices, mitos, relatos históricos, calendarios, etcétera.[7] Alfonso Lacadena propone que es un intercambio producto de una tradición común y temprana, establecida por la cristalización en Mesoamérica de una región cultural compleja.[8]

Hacia el año 850 la iconografía y símbolos de Venus de los olmeca xicalanca y del México central penetraron en el Petén guatemalteco y en los centros mayas de Jimbal, Ceibal, Ucanal y Calzada Mopán. En estos sitios Venus y la guerra se asociaron para legitimar a sus gobernantes[9] (figs. 2, 3 y 4). Hoy sabemos que las representaciones de Venus como símbolo de la guerra nacieron en Teotihuacán (siglos I-V del Clásico), donde su presencia es constante.[10] En los códices citados se presenta como un guerrero disparando flechas con un lanzadardos (*atlatl*) a una víctima humana, animal, dios o símbolo (fig. 2). Otras imágenes aluden a un templo o a un *altépetl* (pueblo), significando su conquista. Las páginas del *Códice de Dresde* se interpretan como una metáfora donde el dios del maíz desciende al inframundo, muere ahí y resucita más tarde como planta, tal como se narra en las páginas del *Popol Vuh* del siglo XVI, y con mayor precisión en la iconografía de los siglos V-VII del periodo Clásico maya.[11] Más tarde, la Estrella de la Mañana (Tlahuizcalpantecuhtli, nombre náhuatl), fue identificada por los frailes españoles como una representación del que llamaron dios Quetzalcóatl. Esta identificación es un anacronismo, pero está apoyada en la asociación de esta estrella con Tláloc, el dios de las tormentas y la lluvia de los teotihuacanos desde por lo menos 250 d.C., en

el Clásico temprano.[12] Lo que es indudable es que desde el principio del siglo VIII los dioses, símbolos, tradiciones y códices del México central, de ascendencia náhuatl, penetraron la región y dejaron su impronta en el nombre de los dioses y en esta cultura, como antes, en la época Clásica, los dioses, los símbolos de poder y de la guerra teotihuacanos se asentaron en el área maya. Los principales medios de este intercambio fueron los códices, la cerámica decorada, los huesos y conchas labrados y los textiles.[13] Estos intercambios ocurren entre poblaciones diferentes, entre grupos étnicos y lingüísticos multiculturales. Basado en estos intercambios, Alfonso Lacadena propone que la transición entre el Clásico y el Posclásico estuvo marcada por el culto a Venus en su forma bélica.[14] Un ejemplo de estas irradiaciones se advierte en el *Códice Nuttall*, donde se ve al dios creador mixteco 9 Viento con el caracol del viento en su cintura y en su escudo, en el cual figura Venus como estrella de cinco puntas, una imagen que se repite en el *Códice Borbónico*, el libro adivinatorio (*tonalpohualli*) de los mexica, elaborado hacia 1521[15] (fig. 1).

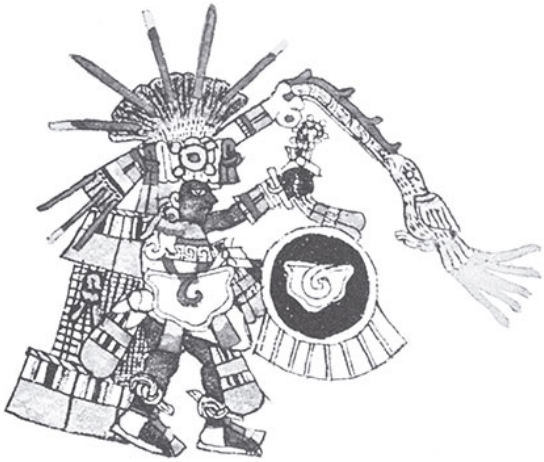


FIGURA 1. Representación de Ehécatl-Quetzalcóatl en el *Códice Borbónico*, con la estrella de cinco puntas de Venus. Lám. 26. Foto tomada de Macri, "Scribal Interaction…", p. 199, fig. 7.

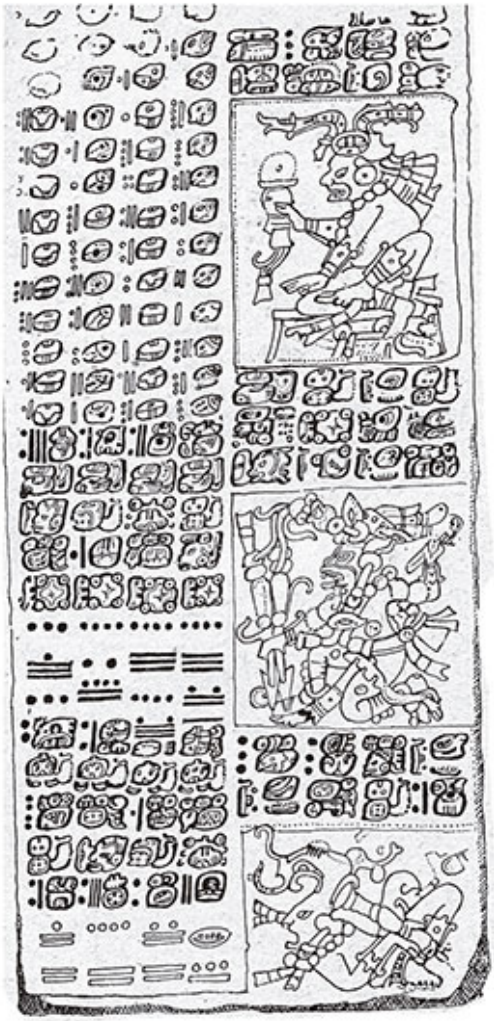


FIGURA 2. El dios Tlahuizcalpantecuhtli con un lanzadardos y flechas en el *Códice Dresde*, lámina 48. Foto tomada de J. Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas*, p. 106.

FIGURA 3. Estela 13 de Ceibal, fechada en 735. En esta estela está escrito el nombre del 9 Viento del *Códice de Viena* como *Ejek* [*atl*] o *E'eekat*, nombres nahuas. Foto tomada de Pascual y Velásquez García, "Relaciones y estrategias políticas…", pp. 207 y 210, fig. 2. Sobre *Ejek* [*atl*], *E-je-ke o E'eekat* como nombres nahuas véase Lacadena, "Higland Mexican…", pp. 385, 387 y 389-390.

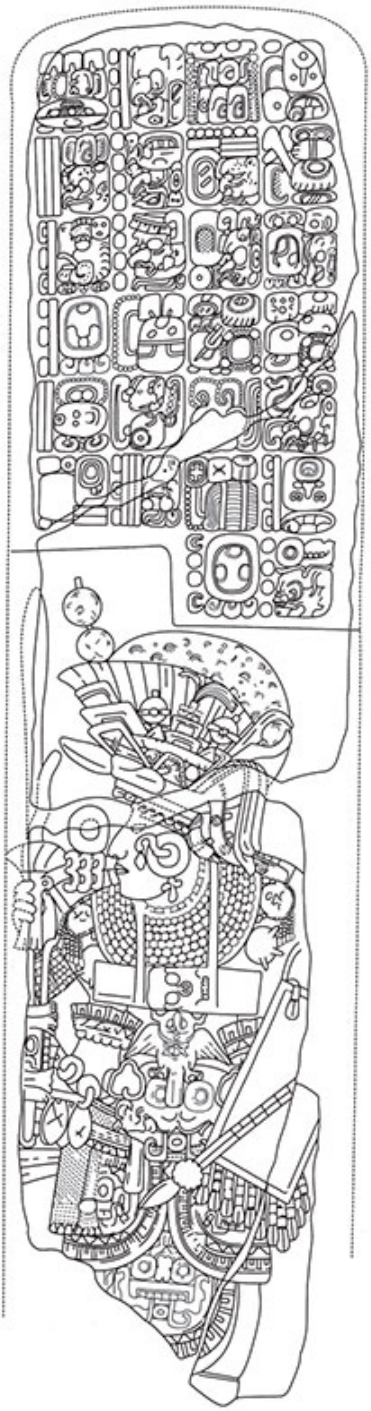


FIGURA 4. Estela 2 de Dos Pilas con el gobernante 3 de ese sitio, quien porta en el traje la figura del símbolo Tláloc-Venus-Guerra, fechada en 736. Foto tomada de Uriarte y Velásquez García, "El mural de la Batalla de Cacaxtla…", fig. 14, 59 b.

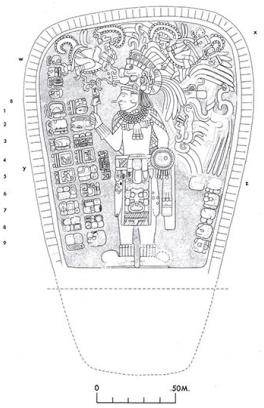


FIGURA 5. Estela 1 de Jimbal. El personaje porta en su taparrabo el símbolo nahua de Tláloc. Foto tomada de Pascual y Velásquez García, "Relaciones y estrategias políticas…", p. 211, fig. 3.

Iván Šprajc vinculó las apariciones de la estrella de la tarde con la llegada de las lluvias, la siembra del maíz y la celebración de las buenas cosechas.[16] Pero observa que la asociación de Venus con el llamado dios Quetzalcóatl es una relación tardía, pues ocurre en el Posclásico. Los cronistas del siglo XVI la describieron en los "Anales de Cuauhtitlán" (1558-1561) de la manera siguiente:

> Decían los viejos que [Quetzalcóatl] se convirtió en la estrella que al alba sale; así como dicen que se apareció, cuando murió Quetzalcóatl, a quien por eso nombraban el Señor del Alba (Tlahuizcalpanteuctli). Decían que, cuando él murió, sólo cuatro días no apareció, porque entonces fue a morir entre los muertos (*mictlan*); y que también en cuatro días se proveyó de flechas; por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (el lucero), que llamaban Quetzalcóatl.[17]

La confusión de estas interpretaciones del siglo XVI con el antiguo dios del viento mixteco y con el sacerdote o el rey de Tula, Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, inició la serie de traslapes enredados y oscuros que hoy siguen entorpeciendo nuestra comprensión de esas entidades distintas. Como se advierte, estas identificaciones son posteriores a la relación efectiva de Venus con la Serpiente Emplumada o con los personajes llamados

Quetzalcóatl, entidades que en el Preclásico o en el Clásico no estaban vinculadas con Tlahuizcalpantecuhtli. Como afirma Šprajc, las asociaciones de Venus con la lluvia y el maíz son más antiguas que las que vincularon a Venus con la guerra, el sacrificio y la muerte.[18] Apoyado en Pedro Armillas, Šprajc sostiene que estas tres deidades: el dios creador Ehécatl, el héroe civilizador Quetzalcóatl y la deificación del planeta Venus "tuvieron origen independiente".[19]

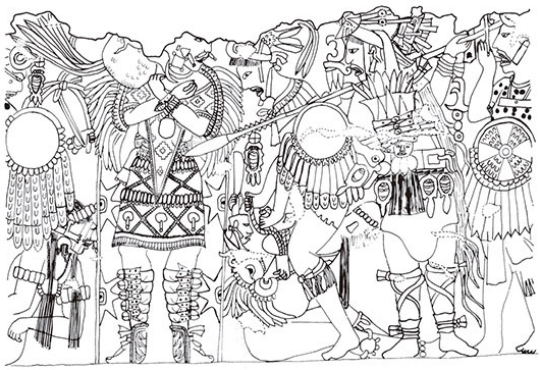


FIGURA 6. Cacaxtla. Talud oeste. El guerrero 3 Venado (derecha) ataca al "Guerrero Pájaro" (izquierda). Foto tomada de Baird, "Stars and War at Cacaxtla", fig. 6.

En Cacaxtla no hay testimonios que permitan vincular la entidad Serpiente Emplumada con el sacerdote y el gobernante de Tula, Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, como lo sugieren algunos autores. El tiempo histórico del sacerdote o de Topiltzin Quetzalcóatl corresponde a los años 900-1000, como se verá adelante. Este anacronismo, obra de autores coloniales y contemporáneos, se acentuó con el descubrimiento en el mismo Cacaxtla del famoso "Mural de la Batalla" y del llamado "Mural Rojo".

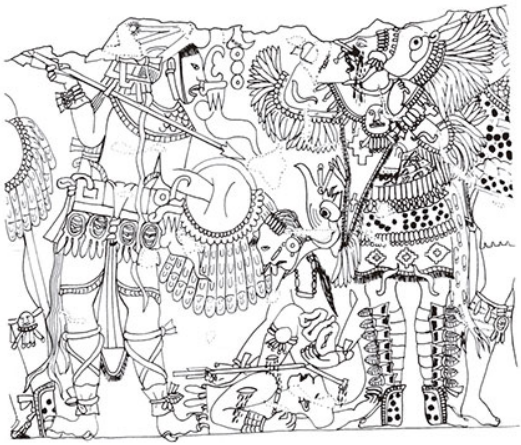


FIGURA 7. Cacaxtla. Talud este. 3 Venado (izquierda) ataca al "Guerrero Pájaro" (derecha). Foto tomada de Baird, "Stars and War at Cacaxtla", fig. 7.

La sorpresa de encontrar estas bellas representaciones mayas en el Altiplano dio lugar a interpretaciones contradictorias.[20] Unos autores convienen en que se trata de una batalla entre dos grupos, los guerreros pintados con piel oscura e indumentaria de jaguar y los distinguidos por su vestidura de pájaro, plumaje de quetzal y apariencia maya, que son los perdedores y sacrificados (figs. 6 y 7). Otros argumentan que estas escenas no tienen que ver con una guerra propiamente dicha, sino con la toma de cautivos para el sacrificio. Otros sugieren que se trata de una batalla ocurrida en un lugar distinto de Cacaxtla. Otros más proponen que esta contienda simboliza la muerte y resurrección del dios del maíz. Todos, sin embargo, concuerdan en que las representaciones de Venus en su aspecto bélico pusieron las bases para calificar estas batallas con el rubro de "Stars Wars" o Guerra de las Estrellas, un acontecimiento que se inicia en el periodo Clásico tardío en diversas ciudades mayas, sigue en el Epiclásico en Cacaxtla y se reproduce más tarde en Tula y Chichén Itzá. Lo que sí sabemos es que desde Teotihuacán, cuando tempranamente se vincula a Tláloc con Venus y la guerra, la estrella de la mañana adquiere un significado bélico que se extiende por todo el territorio maya, la costa de Veracruz y

los valles centrales. Algunos autores vinculan esta expansión del militarismo, la guerra y el sacrificio con el comercio de larga distancia promovido por el emergente grupo de comerciantes llamado más tarde *pochteca*.[21]

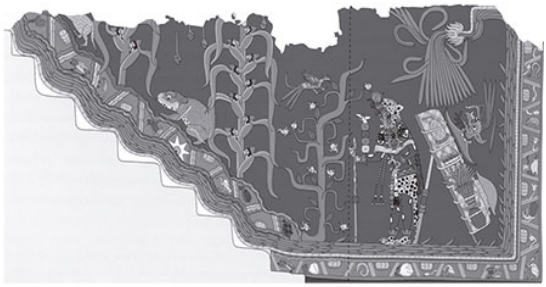


FIGURA 8. Representación de un personaje con los atributos del dios patrono de los comerciantes (Yacatecuhtli) en una pintura mural de Cacaxtla. Aquí ha depositado su *cacaxtle* (cargamento) en la tierra, en el cual se ve un canasto atado con almendras de cacao, un cesto con plumas preciosas y otro cesto con granos de sal. Imagen tomada de Uriarte y Salazar (coords.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. V.

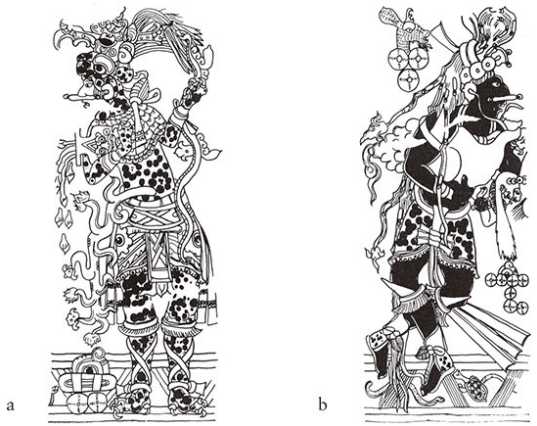
Otro fresco notable, el "Mural del Templo Rojo", que revela también la influencia de la tradición pictórica maya, presenta la figura de un personaje (algunos autores afirman que es la representación del mismo dios de los comerciantes, el Dios L (fig. 8), identificado como el señor "4 Perro". Ahí se ve que el personaje deposita en el suelo su carga de mercancías (cacaxtle), que guarda en su interior plumas de quetzal, cacao, pieles de jaguar, sal y hule, en un paisaje donde dominan la fertilidad y la abundancia agrícola: en la pintura se observan gotas de lluvia cayendo sobre plantas de maíz que brotan del cuerpo de serpientes emplumadas. Abajo hay una corriente de agua donde pululan conchas, peces y otras criaturas acuáticas. Las mazorcas de la planta del maíz son notables porque tienen la forma de caras humanas, que algunos autores interpretan como el rostro del dios del maíz tonsurado. También se ven tortugas y sapos que representan la fertilidad, iluminadas con los colores del azul, el verde y el jade. Arriba de un árbol de cacao un quetzal sobrenatural vuela hacia la figura del comerciante llamado 4 Perro, que

otros autores consideran una representación del dios vestido con indumentaria de jaguar.[22]

En la parte superior de este mural se eleva un recinto llamado estructura A. En la entrada de este espacio dos personajes pintados con mano maestra rodean el pórtico. La figura que está al norte (fig. 9a), "Señor 9 Lagarto Flor Amarilla", está vestida con piel de jaguar y del interior de una máscara de jaguar asoma su rostro negro. Lleva en sus manos un atado de lanzas y está de pie sobre una serpiente-jaguar. La figura de enfrente, el "Señor Hombre-Pájaro", está vestido con una capa de plumas y máscara de pájaro, como los personajes derrotados en el Mural de la Batalla, y tiene el cuerpo pintado de negro (fig. 9b). Sugiero que la presencia de la Serpiente Emplumada rodeando la figura del personaje es un emblema que, como en la iconografía de Xochicalco, Tula y Chichén Itzá, lo identifica como el gobernante del lugar. El personaje tiene en sus manos un largo cetro con doble cara de serpiente, semejante al cetro que portan los reyes mayas de la época Clásica. Está parado con pies de pájaro en una Serpiente Emplumada, que también aparece como emblema del poder.[23] En el lado inferior derecho hay un numeral que se lee "13 Águila Guacamaya", quizá su nombre calendárico. En la jamba del lado norte se ve otro personaje cubierto con piel de jaguar y con una piedra preciosa en la nariz, símbolo de nobleza tolteca, *tecuhtli* (señor). Derrama agua de un cántaro que tiene la efigie de una deidad de la lluvia fig. 10a). Por último, en la jamba sur de este mural hay otra figura con el cuerpo pintado de negro y en acción de danzar (fig. 10b). Lleva en sus manos una caracola de la que sale una cara. Este personaje también porta nariguera, el símbolo tolteca de tecuhtli.[24] El cetro y las narigueras los ubican como señores principales o gobernantes, según la tradición tolteca.

a b

FIGURA 9. a) Personaje con piel de jaguar; b) personaje pintado de negro. Foto: Museo Nacional de Antropología. Archivo Digital de las Colecciones del MNA. Conacula-INAH-Canon.



a b

FIGURA 10. a) Mural en la jamba norte con la figura de un hombre jaguar. Este personaje tiene en la parte inferior izquierda un glifo que dice "7 Ojo de Reptil" con un glifo que se lee "3 Venado"; b) Mural de la jamba sur, con la figura de un hombre danzando, con un glifo que se lee "3 Venado". Foto tomada de Baird, "Stars and War at Cacaxtla", figs. a y b, p. 107.

Se advierte que el arribo a Cacaxtla de los olmeca xicalanca modificó el escenario de esta región. Con ellos llegan nuevos grupos étnicos acompañados por la conquista, la guerra y el sacrificio humano en gran escala, y amparados por la figura de la estrella matutina y su gemela, la estrella vespertina. Esta última remitía a los antiguos vínculos con la lluvia, la siembra del maíz y la fertilidad. Por eso dice Špracj: "Podemos concluir, entonces, que la fertilidad es simbolizada por Venus como estrella de la tarde".[25] La "escritura que acompaña a estas imágenes no es maya, sino un híbrido de las escrituras tempranas de Teotihuacán

y Oaxaca, junto con otros elementos innovadores. Ciertamente, la principal audiencia a la que se dirigían no es maya, sino las élites del México central".[26] Por ello vemos en estos personajes del Epiclásico representaciones del tecuhtli tolteca, cuyos antecedentes se hunden más atrás, como se verá adelante. Estos nuevos actores provocan un intenso mestizaje entre los antiguos cultos religiosos y los dioses y cultos de los grupos migrantes.[27] Las imágenes de Venus vinculadas a las acciones bélicas muestran que este simbolismo guerrero y sacrificial nacido en Teotihuacán se había expandido por diversas regiones de Mesoamérica y era la bandera que alzaban los conquistadores y cabezas de nuevos reinos. Así que desde Teotihuacán advertimos un proceso continuo de vincular a los antiguos dioses del agua, el maíz y la fertilidad con la guerra, la conquista y el sacrificio. En este tiempo observamos la presencia de Tezcatlipoca (dios tolteca-nahua), K'awiil (dios maya vinculado a la realeza y la abundancia), Itzamnaaj (el dios maya de la región celeste), Tláloc (de origen teotihuacano), y muchos otros dioses que se mezclan con los dioses regionales.[28]

Los murales del sitio arqueológico de Cacaxtla introducen una nueva perspectiva y una problemática no esclarecida en el proceso de transformación de los dioses. En Cacaxtla es clara la relación de los olmeca xicalanca con la tradición tolteca del tecuhtli, símbolo nahua de nobleza y poder. También se advierte que en las pinturas de Cacaxtla no se encuentra una representación plena del dios del maíz que lo identifique como tal, como es el caso de los dioses del maíz olmeca y maya o del dios-héroe cultural mixteco (capítulos I, II, III y IV). Así que puede decirse que la principal transformación del dios del maíz que se registra en esta región a fines del Clásico y en el Epiclásico (700-900 d.C.), es su relación multívoca con otros dioses (Tláloc, Venus como estrella vespertina y matutina, Ehécatl, la Serpiente Em-

plumada como numen de la fertilidad o emblema real). Importa subrayar que no existe en este periodo ningún monumento en piedra, pintura, hueso o cerámica que se refiera al nombre del dios Quetzalcóatl (nahua) o a Kukulcan (yucateco), ni tampoco encontramos representaciones de este dios. Lo que sí se encuentra desde el Preclásico son representaciones de la Serpiente Emplumada como símbolo que alude a la fertilidad de la tierra o a la germinación de las plantas. [29] Pero en el Epiclásico no hay evidencias que nos permitan hablar de un dios Quetzalcóatl con atributos, poderes y cultos propios, y menos aún de un culto generalizado a tal dios.

En Cacaxtla creció otro centro cívico-ceremonial al lado, llamado Xochitécatl, constituido por una plaza extensa donde se edificaron cuatro grandes monumentos. En éstos y en los restos excavados destaca la presencia de los antiguos cultos al agua y el maíz, interrelacionados con cultos a deidades teotihuacanas y de la región de El Tajín.[30] Así que el procedimiento de construir dioses en esta época se resume en un proceso de fusión (reunión de distintas unidades en una), o hibridación (mezcla de símbolos o entidades distintas en una unidad), antes que de nacimiento de nuevos dioses dotados de personalidad y atributos propios.

2. El ascenso de los caudillos militares en la Mixteca

Un cambio más hondo en la representación de los dioses se manifiesta en la parte sur y occidental del territorio, donde aparece una versión más secular y política de la creación de seres dotados de poderes inmensos, tanto terrestres como sobrenaturales (que también se observan en la cosmogonía del *Códice de Viena*, capítulo v). Entre los siglos viii y ix la región que hoy llamamos Mixteca Alta, Baja y Costa (figura 10), experimentó una convulsión violenta, que en los bellos códices de esta área es

simbólicamente descrita como la “Guerra del Cielo”, un misterioso conflicto que transcurre entre los años 963 y 991, y antecede a la fundación de la primera dinastía de Tilantongo (990).

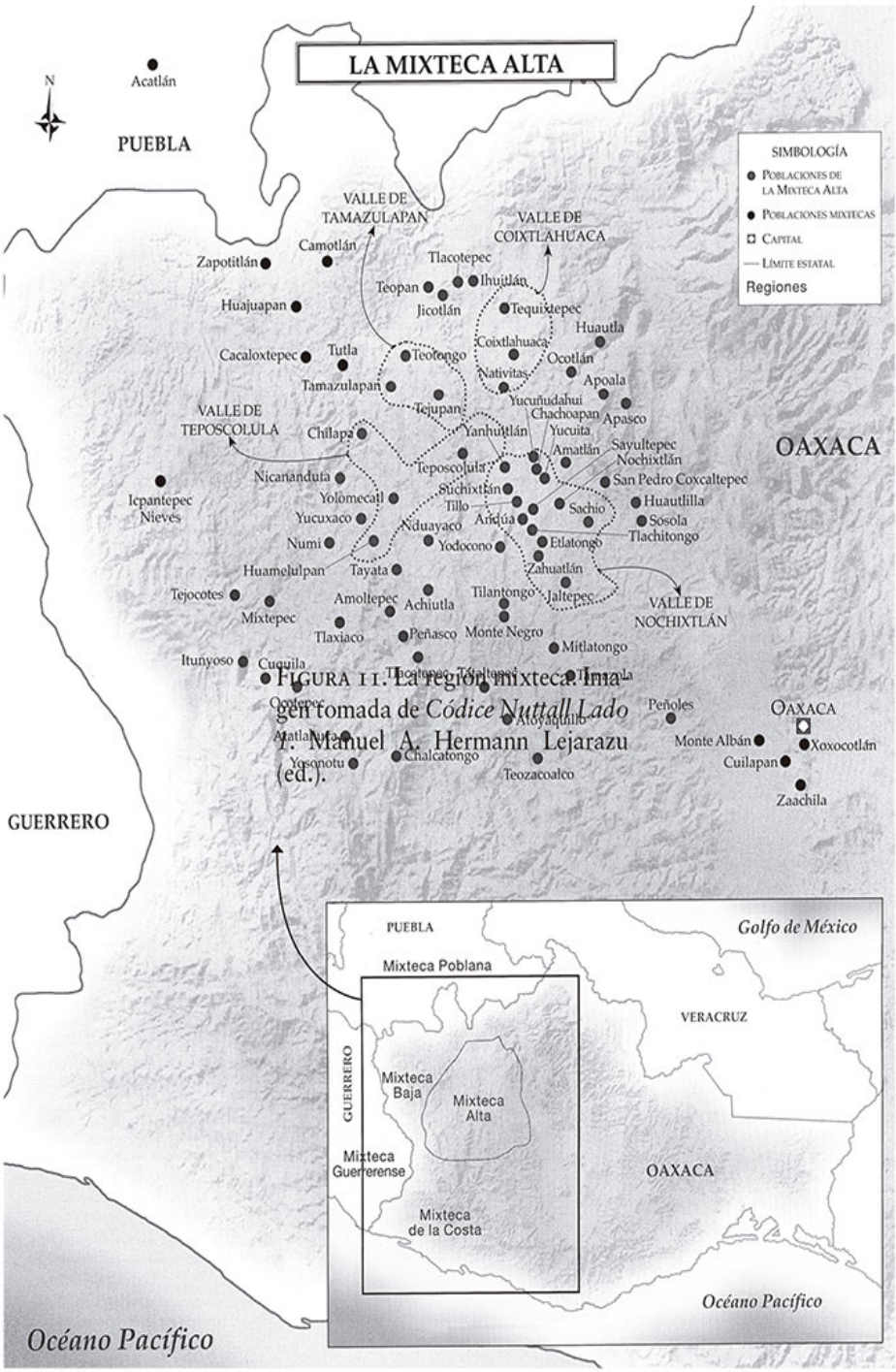


FIGURA 11. La región mixteca. Imagen tomada de *Códice Nuttall Lado 1*. Manuel A. Hermann Lejarazu (ed.).

FIGURA 11. La región mixteca. Imagen tomada de *Códice Nuttall. Lado 1.* Manuel A. Hermann Lejarazu (ed.).

Se trata de una guerra entre dioses y seres humanos en un escenario mítico[31]. Estudios recientes mostraron que los pequeños señoríos asentados en la torturada geografía mixteca vivieron el espectáculo de la guerra entre unos grupos contra otros, que en los códices *Zouche-Nuttall, Colombino y Bodley* se presenta primero como un conflicto dramático entre los nuevos pobladores y los originarios de esas tierras (los "hombres de piedra", *Ñuhu* gente del pasado).[32] El principal actor de esta saga es 8 Viento, el patriarca del reino del Cerro de la Lluvia.

Más tarde esta contienda es seguida por una guerra contra los "Striped Men", los "Hombres rayados de Rojo y Blanco" (las rayas en el cuerpo significan piedra), asociados con los antiguos señores del Cerro de la Abeja. Según el *Códice Zouche-Nuttall* esta guerra duró 28 años, de 859 a 887 o de 963 a 991,[33] y concluyó con el derrumbe de la dinastía de los señores de Yucu Yoco asentados en el Cerro de la Abeja. Históricamente este conflicto señala el fin de la dinastía de los antiguos señores de la Mixteca y enuncia el ascenso de la dinastía de Tilantongo, que unirá la parte sur con la Mixteca Baja y Alta.[34] La "Guerra del Cielo" es un parteaguas que señala la desaparición de los antiguos reinos del periodo Clásico y el nacimiento de nuevas dinastías y señoríos como Tilantongo, "El Cerro del dios de la Lluvia" (Yucuñudahui), Yucuita, Jaltepec y otros.[35] Apoala, un sitio sagrado, es el lugar del origen de la gente de Tilantongo, quienes decían haber nacido de los árboles y del río de Apoala. Fray Antonio de los Reyes, en su gramática mixteca de 1593, escribió: "La opinión general entre los mixtecos era que el origen y principio de sus dioses había sido Apoala, un pueblo de la Mixteca, llamado en su lenguaje *Yuta tnoho*, 'El río donde nacieron los señores'..."[36] El origen de los antecesores míticos de los reinos mixtecos es también, como el de los gobernantes pos-

teriores, un árbol, un río o la tierra, y está señalado por una fecha mítica: día 1 Lagarto del año 1 Caña, que coincide con el inicio del calendario sagrado. La segunda parte del *Códice Nuttall* relata que 8 Viento, el antecesor mítico de los gobernantes de la mixteca, nace primero de una hendidura en la tierra, una segunda vez de la cumbre de un cerro y por último del río Apoala. Estos nacimientos sobrenaturales van acompañados por personajes que portan símbolos fundacionales de hondas raíces: el "Envoltorio sagrado" (el *tlaquimilolli* de los nahuas), el bastón rojo con cinco puntos que aludía a las cinco direcciones del universo y el madero para encender el Fuego Nuevo.[37] El final de la "Guerra del Cielo" establece una especie de acuerdo pacífico entre los nobles de Tilantongo, los "Hombres de Piedra" y el señorío de Yucuñudahui ("El cerro del dios de la Lluvia"), el territorio de los habitantes originales de la Mixteca.[38]

La lámina 21 del *Códice Nuttall* (Segunda Parte) describe en imágenes y de manera dramática (figura 12) el capítulo final de la guerra contra los "hombres rayados", pues el mismo dios 9 Viento es quien se apresta a combatirlos. Más tarde su templo y el Envoltorio Sagrado que conserva sus reliquias son cargados por una comitiva que los deposita en el centro ceremonial (el Templo del Cielo) de Tilantongo. De este modo 9 Viento, el antepasado mítico, se convierte en fundador y dios patrono del reino de Tilantongo.[39]

En el mundo terrenal la consolidación de estos señoríos fue obra de una nueva generación de líderes a quienes algunos códices les atribuyen poderes sobrenaturales, mezclados con las cualidades del guerrero victorioso y del político avezado. Son los personajes de un relato o narración heroica, como la llamó John Pohl y otros autores, siguiendo el ensayo sobre la "historia heroica" de Marshall Sahlins.[40] Uno de estos héroes es el famoso 8 Venado Garra de Jaguar (1063-1115), cuyas hazañas, con-

quistas y destrezas políticas llenan las imágenes de los principales códices mixtecos (*Códice Bodley, Códice Nuttall, Códice Colombino* llamado también *Códice Alfonso Caso, Códice Becker I, Códice Selden*, etcétera). No sólo la vida de 8 Venado Garra de Jaguar es asunto de estos códices, es también la primera biografía de un guerrero de ascendencia noble que por sus proezas militares se hace del señorío de Tututepec y más tarde emprende una ambiciosa campaña para sentarse en el trono de Tilantongo, al que no tenía derechos legítimos. Al final de su prolongada empresa militar llega a dominar entre 75 y 100 señoríos, una hazaña que lo convierte en un gobernante poderoso[41] (fig. 13).

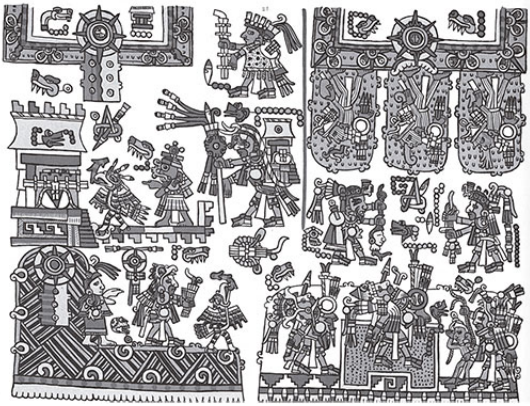
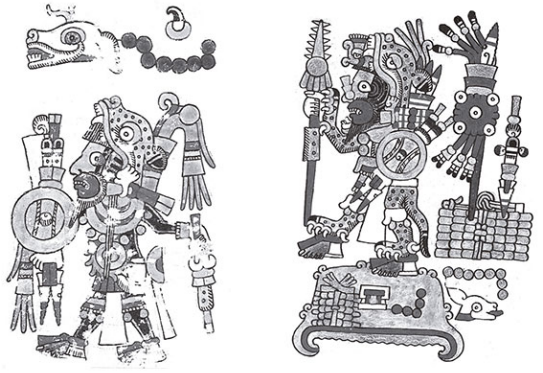


FIGURA 12. Fin de la "Guerra contra los hombres rayados y Fundación de Tilantongo". En la parte superior derecha se ve descender del cielo a los "hombres rayados". En la parte media de lado izquierdo sobresale el templo de Tilantongo donde se ha depositado el "Envoltorio sagrado". *Códice Nuttall. Lado* 2, pp. 15



a b

FIGURA 13. a) 8 Venado como guerrero; b) 8 Venado Garra de Jaguar como gran conquistador de señoríos. Foto tomada de Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Crónica mixteca...*, láminas 49 y 73.

8 Venado Garra de Jaguar era hijo de 5 Lagarto "Lluvia-Sol", un alto sacerdote de Tilantongo, y de una mujer noble del cerro de la "Cabeza y Cola". Su niñez y juventud transcurren en este último lugar, donde destaca como guerrero y celebra sus hazañas con ofrendas y ceremonias puntuales que extienden su prestigio.[42] El *Códice Zouche-Nuttall* registra sus diversos matrimonios y el nacimiento de numerosos hijos, una estrategia tradicional de los nobles para forjar alianzas con los padres de las hijas y asegurar la sucesión del señorío.[43] Estos códices, por provenir de distintas regiones, presentan momentos diferentes de la vida de 8 Venado. En sus láminas abundan las ceremonias religiosas, las visitas a santuarios y oráculos que gozaban de gran prestigio en la Mixteca (la tierra de la región de la lluvia), y sus hazañas de guerra. Son relatos de la nueva nobleza en el poder y por ello consignan escrupulosamente los nombres de las sucesivas dinastías que gobernaron estos señoríos y ponen énfasis en la prosapia de sus antepasados y en la remota fundación del reino.

La ambición de prestigio y poder que distingue las acciones de 8 Venado Garra de Jaguar lo convierten en un guerrero, un conquistador de antiguos y recientes señoríos de la Mixteca.

Buena parte de esas conquistas las hizo en compañía de su hermano mayor, Señor 12 Movimiento, "Jaguar Sangriento", hijo de otra mujer de su padre. Cuando cumplió 20 años conquistó Tututepec y otros señoríos de esta región, e inició la visita a los santuarios de mayor prestigio, entre ellos el "Oráculo del Sol" en Achiutla, así como la famosa cueva-santuario de Chalcatongo, donde exorcizaba la temible Señora 9 Hierba. Según el *Códice Nuttall* estas visitas fueron favorables para 8 Venado pues a partir de ese momento alcanzó victorias sucesivas en la Mixteca de la Costa.[44]

Los estudios recientes sobre las guerras y conquistas de 8 Venado en Tututepec informan de una conexión política de los reinos mixtecos con los olmeca xicalanca y los tolteca de Cholula en una fecha más temprana de la que antes se pensaba: 1097.[45] Según los códices, 8 Venado y su hermano 12 Movimiento inician su campaña en la Mixteca de la Costa hacia 1084 y probablemente en 1095 tiene lugar la expansión y consolidación del señorío de Tututepec. Poco después, en el año 1097 se registran dos acontecimientos de importancia extraordinaria: la llegada a Tututepec de emisarios que unos autores llaman nahuas y otros toltecas, provenientes de Cholula, la capital política más importante de la región, enviados por su entonces gobernante, el Señor 4 Jaguar. El *Códice Nuttall* registra esta visita presidida por el mismo dios 9 Viento, o un representante de él, como lo hace ver con mayor claridad el *Códice Bodley* (fig. 14). Esta reunión concluye con un intercambio de presentes entre toltecas y mixtecos.[46]

El *Códice Colombino* también registra el viaje del Señor 10 Viento de Tututepec a Cholula para preparar un acontecimiento político crucial: el encuentro de 8 Venado con el Señor 4 Jaguar. En este episodio juega un papel importante la diosa 9 Caña, aliada y protectora de 8 Venado en diversas empresas, quien

viaja con 10 Viento a la Ciudad de los Tules, donde se entrevista con 4 Jaguar para propiciar el encuentro de éste con 8 Venado.[47] Éstos preparativos se apresuraron por la misteriosa muerte del joven Señor 2 Lluvia en el año 6 Pedernal o 1096, legítimo soberano de Tilantongo, el gran reino de la Mixteca Alta. A partir de ese momento las ambiciones de 8 Venado para llenar ese vacío de poder se incrementaron y su asociación con el poderoso reino de Cholula se convirtió en un objetivo estratégico.[48]

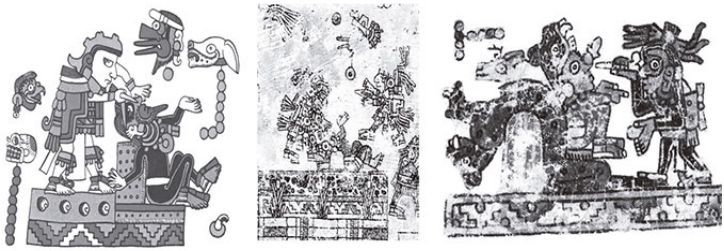
El *Códice Colombino* narra con detalle las acciones de esta etapa de la vida de 8 Venado y describe el buen recibimiento que tuvo su arribo a la ciudad de los tules, Tollan-Chollolan, el día 13 Lagarto, año 7 Casa (1097), según lo registra con precisión el *Códice Nuttall*.[49] Éstos y otros códices describen el encuentro de ambos gobernantes como una alianza política. En estos códices se ve al Señor 8 Venado, con vestido ceremonial, haciendo una ofrenda al Envoltorio Sagrado en el día 7 Casa del año 1097, fecha de la reunión con el Señor 4 Jaguar, que los códices *Zouche-Nuttall, Bodley, Colombino, Becker I* y otros registran como un acontecimiento crucial (figs. 15 y 16).[50]

FIGURA 14. El dios 9 Viento o su representante encabezan a cuatro personajes toltecas procedentes de Cholula en una visita que hacen a 8 Venado en Tututepec. a)9 Viento en la lámina 46 del *Códice Nuttall*, p. 25. b) Personaje de Cholula con la máscara de Ehécatl que llega a Tututepec con otros tres acompañantes. Foto tomada de *Códice Nuttall*, p. 24.

FIGURA 15. Reunión del Señor 8 Venado (derecha) con el Señor 4 Jaguar (izquierda), del reino de Cholula, rindiendo honores al Envoltorio Sagrado. Foto tomada del *Códice Zouche-Nuttall*, lámina 52.

FIGURA 16. Alianza entre el Señor 4 Jaguar de Cholula (izquierda) y 8 Venado Garra de Jaguar (derecha). Foto tomada del *Códice Zouche-Nuttall*, lámina 53.

Al día siguiente el Señor 8 Venado se sentó en Cholula en un trono cubierto con una piel de jaguar y un alto sacerdote tolteca, el Señor 8 Muerte, le perforó la nariz con un punzón de hueso y le impuso un piedra preciosa en el septum, convirtiéndolo en tecuhtli, gran señor tolteca (fig. 17), en el día 1 Viento, año 7 Casa (1097).[51] Tres días más tarde, 8 Venado y el tolteca Señor 4 Jaguar celebraron alianzas y pactaron campañas conjuntas entre ambos pueblos (fig. 18), que se tradujeron en una serie de impresionantesconquistas.[52]



a b c

FIGURA 17. Tres versiones de la ceremonia que convierte en Señor a 8 Venado Garra de Jaguar, mediante la inserción de una piedra preciosa en el septum de su nariz. a) *Codex Nuttall*, lámina 52; b) *Codex Colombino*, folio XIII; c) *Codex Bodley*, p. 9. Foto tomada de J. Marcus, *Mesoamerican Writing Systems*, p. 324, figs. 10.8, 10.9 y 10.10.

FIGURA 18. El Señor 4 Jaguar y el Señor 8 Venado Garra de Jaguar, ambos con narigueras, ratifican su alianza. Foto tomada del *Códice Zouche-Nuttall*, lámina 75.

Antes de la toma del poder 8 Venado adopta medidas radicales para suprimir a los posibles aspirantes al trono de Tilantongo. Siguen luego una serie de campañas exitosas y finalmente 8 Venado Garra de Jaguar logra llegar victorioso al Lugar Negro, Tilantongo, donde es proclamado supremo gobernante "por una gran multitud de señores nobles", procedentes de muchos pueblos de la Mixteca, en "el año 8 Conejo, día 4 Viento [= 1098]" (fig. 15).[53] El *Códice Bodley* recoge esta ceremonia, que se prolonga por 21 días, que Jansen y Pérez Jiménez interpretan así:

> El Señor 8 Venado regresó a Ñuu Thoo [Tilantongo], donde depositó los sagrados objetos del poder: el cetro de gobierno, el escudo precioso y el Bulto

Sagrado. El día 4 Viento, en el año 8 Conejo (1098) señaló su elevación al poder en este pueblo central de la Mixteca Alta.[54]

De todas partes de la Mixteca los grandes señores llegaron a Tilantongo a celebrar el entronamiento de 8 Venado Garra de Jaguar, ahora más poderoso que nunca por el apoyo recibido del tolteca Señor 4 Jaguar. El *Códice Nuttall* registró 112 participantes nobles provenientes de toda la Mixteca (Ñuu Dzaui). Este año 1098 fue su momento de mayor gloria, cuando cumplió la más cara de sus ambiciones. En los años siguientes la fortuna corrió en su contra. En 1101 su hermano mayor, el Señor 12 Movimiento, fue asesinado en un temazcal y más tarde el Señor 8 Venado Garra de Jaguar fue objeto de una emboscada y asesinado el año 1115[55] (fig. 19). En el reverso del *Códice Bodley* está escrito que el Señor 8 Venado Garra de Jaguar fue enterrado con las insignias de un gran rey, equivalentes a las de un gobernante tolteca, en la cueva de Chalcatongo, el sitio sagrado donde se conservaron los restos de los gobernantes de Tilantongo.[56] Es claro que el contenido principal de estos códices es la biografía de un conquistador y gobernante, no el relato de la creación o las acciones de los dioses protectores, como era la tradición en la Mesoamérica del Preclásico y el Clásico.

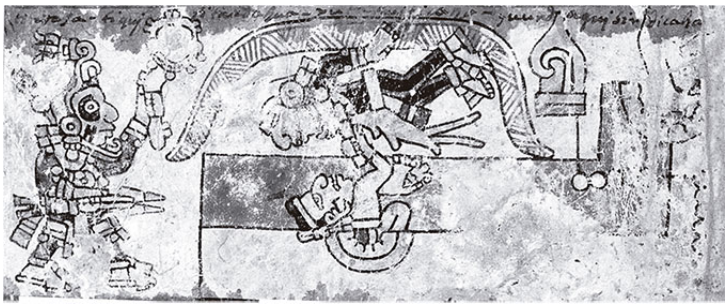


FIGURA 19. Muerte del Señor 8 Venado Garra de Jaguar, mientras dormía. Foto tomada del *Códice Alfonso Caso (Colombino)*, lámina XVI.

La muerte de 8 Venado no afectó la relación de los tolteca-chichimeca de Cholula con los pueblos de la Mixteca. El tolteca Señor 4 Jaguar se alió con el Señor 4 Viento, asesino y sucesor

de 8 Venado Garra de Jaguar, y más tarde con otros gobernantes de la Mixteca.[57] Los señoríos mixtecos siguieron mirando a Cholula como su mejor aliado. Así Coixtlahuaca, en la Mixteca Baja, se convirtió en un centro político y comercial clave en la relación con Cholula y los pueblos del sur del actual estado de Puebla.[58] Un vínculo comercial semejante unió a la Mixteca Alta con estas regiones, así como a la posterior confederación que registra John M. Pohl entre Cholula, Tlaxcala, Huexotzinco, Cuauhtinchan, Tepeyacac, Tecamachalco, Coxcatlan y Teotitlan.[59]

3. Revaloración de la presencia tolteca en el epiclásico y el posclásico temprano

Si la secuencia cronológica anterior se confirma, entonces la temprana alianza entre 8 Venado Garra de Jaguar de Tilantongo con 4 Jaguar de Cholula en el año 1097 obliga a revisar la presencia de los tolteca chichimeca en Cholula, que la *Historia tolteca-chichimeca* y otros autores fechan hacia 1011-1050.[60] Las investigaciones arqueológicas recientes informan que el llamado Tula Chico, al norte de Tula Xicotitlan, se formó entre 650 y 800 d.C., y en esta última fecha ya era un centro que ocupaba varios kilómetros cuadrados y su plaza cívica estaba ornada por grandes edificios.[61] Los arqueólogos establecieron que el esplendor de Tula Xicotitlán, la metrópoli que sucedió a Tula Chico, ocurre entre los 900 y 1100. Asimismo, la caída de Tula y su consiguiente abandono se ha fijado entre 1150 y 1200.[62] De acuerdo con esta cronología los tolteca chichimeca de Tula llegarían a Cholula, cuando más temprano, hacia 1150, cuando ya los señoríos de la Mixteca Alta, Baja y de la Costa, entretenían fuertes relaciones con Cholula. De hecho, los mayas, zapotecas y mixtecos habían establecido intensas relaciones con Teotihuacán en la época Clásica.[63] Robert Chadwick apoya la tesis de una relación fuerte entre la Mixteca Baja y Teotihuacán, una

relación reconocida por diversos autores.[64] Chadwick propone que había una población mixteca en el mismo Teotihuacán y que este grupo, junto con los mayas chontales y los nahuas, compartía raíces culturales con los olmeca xicalanca.[65]

Otro ejemplo de la tradición tolteca incrustada en la historia política mixteca, la ceremonia de imposición de una piedra preciosa en la nariz como símbolo de realeza y soberanía, lo brinda el testimonio de varios códices de esa región que relatan la investidura de 8 Venado Garra de Jaguar en Cholula por la mediación directa de 4 Jaguar, el gobernante tolteca de Cholula (Códice *Nuttall*, lámina 52; *Códice Colombino*, lámina 13; *Códice Bodley*, lámina 9).[66] Como vimos, la ceremonia de legitimar a los nuevos gorbernantes tiene su origen en Teotihuacán en la época Clásica, cuando esa ciudad se convirtió en capital del imperio más poderoso e influyente de Mesoamérica entre los años 300 y 550 d.C. En la Pirámide del Sol, su templo principal, desde mediados y finales del siglo IV se celebraba la ceremonia del Fuego Nuevo que festejaba el nacimiento del Sol y la creación del mundo y los seres humanos. Esta antiquísima ceremonia se vinculó, como lo demostraron William Fash, A. Tokovinine y B. Fash, con la ceremonia de investidura de los nuevos gobernantes en la plataforma adosada a ese monumento[67] (véase el capítulo VI, Primera Parte). Los reyes mayas de Tikal, Yax Nu' n Ayiin (379-404) y K'inich Yax K'uk' Mo' (426-437), de Copán, entre otros, viajaron desde sus capitales regionales a Teotihuacán para recibir ahí los símbolos y títulos que les conferían el poder. [68]

Como lo han mostrado los estudios citados y, recientemente, los trabajos de Carlos Rincón Mautner, la influencia política, social, religiosa y cultural de los toltecas de Tula es más temprana en la Mixteca, pues estos rasgos están registrados en los documentos pictográficos desde la fundación de los nuevos señoríos

y dinastías, fechados en los códices hacia mediados del siglo IX y X, aunque desafortunadamente no cimentados en datos arqueológicos duros.[69] Otros estudios muestran que la influencia tolteca no sólo llegó a Coixtlahuaca y otras áreas de la Mixteca, pues su fuerza se extendió hacia Tehuacán y el Golfo de México, por la ruta de Tabasco y Campeche, a través del comercio de larga distancia. Tehuacán, por ejemplo, recibió esta influencia a través del sistema de alianzas con los señoríos de Cozcatlán y Teotitlán, unidos por lazos matrimoniales y políticos. Los toltecas se aliaron por éste y otros medios con los señoríos de "Tehuacán, Cozcatlán y Teotitlán, [...y así lo hicieron] con los huaxtecos, con los chichimecas, con los chochos de Coixtlahuaca, y al parecer con los popolocas de Tehuacán".[70] Otro testimonio de la presencia tolteca-cholulteca en la Mixteca está documentado en la cosmovisión de estos pueblos, centrada en la figura del dios y héroe cultural 9 Viento (capítulos IV y V de la Primera Parte), así como en la representación de este dios en los códices mixtecos más antiguos y en los lienzos coloniales (figs. 20 y 21).[71] Lo interesante es que según estos códices, sobre todo el *Códice Nuttall*, este 9 Viento proviene de Cholula,[72] lo que lleva a preguntarnos si este culto a 9 Viento es una herencia de los olmeca xicalanca que invadieron Cholula en el siglo VI.

FIGURA 20. 9 Viento como guerrero: a) 9 Viento con vestido y armas, llega a Tututepec procedente de Cholula en el *Códice Nuttall*; b) 9 Viento con atlatl y escudo de guerra, armas toltecas; c) 9 Viento con

dardos y punzón sacrificador, *Códice Zouche-Nuttall*, láminas 18, 46 y 65.

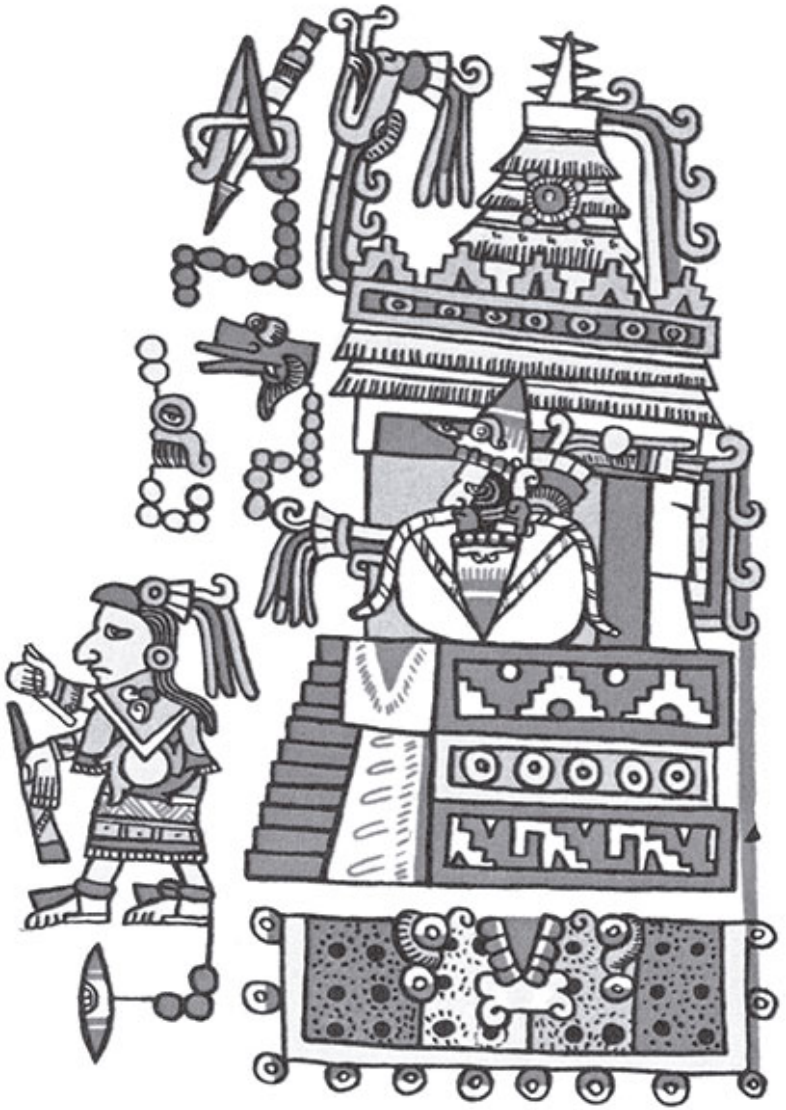


FIGURA 21. El templo de 9 Viento en Tilantongo con su techo cónico, indicativo del dios del viento. En la punta del Envoltorio Sagrado sobresale la cabeza del dios en forma de pedernal, la piedra de la que nace 9 Viento en el *Códice de Viena. Códice Zouche-Nuttall*, lámina 15.

Como habrá notado el lector, el 9 Viento de las figuras 20 y 21 es muy semejante al famoso 9 Viento del *Códice de Viena* que describimos en el capítulo V, que ahí aparece como dios creador del territorio, los hombres y la civilización de la Mixteca. En suma, la presencia tolteca en los reinos mixtecos de los

siglos IX-XIV obliga a preguntar cuál fue la influencia de la cultura olmeca xicalanca en Cholula y en Tula. Éste es el misterio que desde el siglo pasado los expertos no han podido esclarecer, a pesar de las abundantes inquisiciones realizadas. Más aún, ese misterio ha sido cubierto con más brumas por quienes apoyados en fuentes coloniales hablan de un culto a Quetzalcóatl en Cholula, sin fundamentar esa afirmación en datos arqueológicos. El asedio a Cholula y sus dioses, cultos y tradiciones culturales es indispensable para vislumbrar alguna solución a este misterio.

---

[1] Wigberto Jiménez Moreno, "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", Raúl Noriega, Carmen Cook y Julio Rodolfo Moctezuma (eds.), *Esplendor del México Antiguo*, vol. 2, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959, pp. 1019-1108.

[2] Robert E. L. Chadwick, "The Olmeca-Xicallanca of Teotihuacan, Cacaxtla, and Cholula: An Archaeological, Ethnohistorical, and Linguistic Synthesis", en R. E. L. Chadwick y Ángel García Cook, *The Olmeca-Xicallanca of Teotihuacan*, *Cacaxtla and Cholula*, Archaeopress, 2013, pp. 1-23. Aquí se encuentra una bibliografía reciente sobre el tema de los olmeca-xicallanca.

[3] *Ibid*., pp. 3-4; Susan Milbrath y Carlos Peraza Lope, "Revisiting Mayapan: Mexico's Last Maya Capital", *Ancient Mesoamerica*, vol. 14, 2003, pp. 1-46; Robert L. Chadwick y Ángel García Cook, *The Olmeca-Xicallanca*", pp. 10-12 y ss.

[4] Marta Foncerrada de Molina, *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, UNAM, 1993; John M. Pohl, *Exploring Mesoamerica*, Oxford University Press, 1999, capítulo X, "Cacaxtla"; Merideth Paxton, *The Cosmos of the Yucatec Maya*, Univesity of New Mexico Press, 2001, pp. 65-93.

[5] E. T. Baird, "Stars and War at Cacaxtla", en R. A. Diehl y J. C. Berlo, *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A. D.* 700-900, Dumbarton Oaks, 1989, pp. 105-122. Linda Schele y David Freidel, "Star Wars in the Seventh Century", *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*, William Morrow and Company, 1990, pp. 130-164, John B. Carlson, "Venus-regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica", en Clive L. N. Rugglen and N. J. Saunders (eds.), *Astronomies and Cultures*, University Press of Colorado, 1993, pp. 203-252. Victoria R. Bricker considera que las tablas de Venus en el *Códice de Dresde* tienen como base el año 934 d.C., ("A Comparison of Venus Instruments in the Borgia and Madrid Codices", en Vail y Hernández (eds.), *Astronomers, Scribes, and Priests*, Dumbarton Oaks, 2010, pp. 309-332).

[6] El *Códice Borgia* es Posclásico tardío (siglo XIV-XV); el *Códice de Dresde* se ha fechado entre 1200 y 1250 d.C. y el *Códice Madrid* es posterior a la Conquista.

[7] Véase en la obra editada por Gabrielle Vail y Christine Hernández, *Astronomers, Scribes, and Priests*, los trabajos de las mismas editoras y los de Martha J. Macri, Timothy Knowlton, Victoria R. Bricker, Alfonso Lacadena, entre otros.

[8] Alfonso Lacadena, "Highland Mexican and Mayan Intellectual Exchange in the Late Postclassic", en Vail y Hernández, *Astronomers, Scribes, and Priests*, pp. 383-406. La cita en las pp. 385-387. Lo que ocurrió en Jimbal, Ucanal, Seibal y Calzada Mopán, también se observa en El Tajín. Véase Pascual Soto y Erik Velásquez García, "Relaciones y estrategias políticas en El Tajín y diversas entidades mayas del siglo IX d.C., en *Contributions in New World Archaeology*, vol. 4, 2012, pp. 205-227. Véase un excelente estudio de las estrellas y la guerra en el arte maya en el libro de Oswaldo Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, pp. 191-195 y 198, figs. 82 y 83.

[9] Véase la comparación de Venus en los códices *Borgia* y *Madrid* que hace V. R. Bricker, "A Comparison of Venus Instruments in the Borgia and Madrid Codices", pp. 309-332.

[10] Carlson, *op. cit.*; Susan Milbrath, *Star Gods of the Maya*, University of Texas Press, 1999, p. 186, y las obras citadas en la nota 9.

[11] Susan Milbrath, *op. cit.*, pp. 176-177.

[12] Carlson, *op. cit.*, p. 203 y ss. Floyd Lounsbury revisó la guerra descrita en los murales de Bonampak y otras 17 guerras en las inscripciones mayas y encontró correlaciones significativas con las apariciones de la estrella de la mañana. Citado por Carlson, *op. cit.*, pp. 205-206. Venus, representada como estrella de cinco puntas es conocida en Teotihuacán, Cacaxtla y en los códices mixtecos, relacionada con 9 Viento. Véase Macri, "Scribal Interaction in Postclassic Mesoamerica", Vail y Hernández, (eds.), *op. cit.*,p. 198.

[13] Lacadena, "Highland Mexican and Maya", pp. 384-401.

[14] *Ibid.*, pp. 385-392.

[15] Macri, "Scribal Interaction in Postclassic Mesoamerica", pp. 198-199, fig. 7.

[16] Šprajc, *Venus, lluvia y maíz. Simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*, México, INAH, 1996. Ver especialmente el capítulo II "El complejo Venus-lluvia-maíz".

[17] *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles.* Traducción de Primo Feliciano Velázquez, México, UNAM, 1945, p. 11.

[18] Šprajc, *op. cit.*, p. 98.

[19] *Ibid*, p. 100. La cita de Armillas se refiere a la obra de éste, "La Serpiente Emplumada, Quetzalcóatl y Tláloc", p. 164. Pero el mismo Šprajc afirma luego que como "dios personificado Quetzalcóatl posiblemente ya existía en Teotihuacán, pero el verdadero culto a esta deidad empezó en Xochicalco hacia el fin del Clásico. Es allí -dice- donde por primera vez aparece claramente representado no sólo como dios relacionado con el agua y el maíz sino también como numen del Viento y del planeta Venus". Sin embargo, Šprajc nunca muestra las pruebas sobre el "dios personificado Quetzalcóatl". Lo que vemos en Xochicalco es la escultura de la Serpiente Emplumada como símbolo del poder real ahí asentado. Véase Virginia Smith, "The Iconography of Power at Xochicalco: The Pyramid of the Plumed Serpent's, en Kenneth G. Hirt (ed.), *Archaeological Research at Xochicalco*, vol. 2, Utah University Press, 2000, y Enrique Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, pp. 117-126. Como veremos adelante, esta interpretación carece de fundamento empírico.

[20] Véanse los estudios ya citados de E. T. Baird, "Stars and War at Cacaxtla"; Linda Schele y David Freidel, "Stars Wars in the Seventh Century"; Marta Foncerrada de Molina, *Cacaxtla*; John B. Carlson, "Venus-regulated…"; Ivan Šprajc, *Venus, lluvia y maíz*, Claudia Brittenham, "Problems of narrative in the Battle Mural at Cacaxtla", "Venus-regulated…", *RES*, primavera-otoño de 2011, pp. 73-92; María Teresa Uriarte, "El mural del edificio B de Cacaxtla, ¿una batalla?", *Arqueología mexicana*, núm. 117, septiembre-octubre de 2012, pp. 46-51; María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García, "El mural de la Batalla de Cacaxtla. Nuevas interpretaciones", y Chadwick y García Cook, *The Olmeca Xicallanca…*, pp. 28-33, quienes la interpretan como una batalla "eminentemente religiosa" (p. 32).

[21] Carlson, "Venus-regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica", pp. 243-244; E. T. Baird, "Stars and War at Cacaxtla", pp. 105-122; Schele y Freidel, *A Forest of Kings*, pp. 130-164; Milbrath, *Stars Gods of The Maya*, p. 186. La relación de Venus con la guerra y la fertilidad en papeles intercambiables ha sido estudiada también en el Gran Nayar, véase Johannes Neurath "El doble personaje del planeta Venus en las religiones indígenas del Gran Nayar: mitología, ritual agrícola y sacrificios", pp. 93-118.

[22] Carlson, "Venus-regulated Warfare…", pp. 237-238 y 245. Chadwick y García Cook, *The Olmeca Xicallanca…*, presentan descripciones cuidadosas y variadas de la pintura del "Templo Rojo". Sobre el personaje "4 Perro" véase Elba Domínguez y Javier Urcid, "El ascenso al poder el señor 4 Perro: las pinturas murales del conjunto 2-sub en Cacaxtla", en María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (coords.), *La pintura mural prehispánica en México. V. Cacaxtla*, t. III, México, UNAM, pp. 547-606.

[23] Hice esta interpretación, con abundantes pruebas recogidas en Teotihuacán, Xochicalco, Tula y Chichén Itzá en el libro *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica.*

[24] Pohl, *Exploring Mesoamerica*, pp. 154-155. Para los nombres de 9 Lagarto Flor Amarilla y 13 Águila Guacamaya véase Elba Domínguez y Javier Urcid, "La Casa de la Tierra, La Casa del Cielo: Los murales en el Edificio A en Cacaxtla", en Uriarte Castañeda y Salazar Gil (coords.), *op. cit.*, pp. 609-675, fig. 13.21.

[25] Špracj, *op. cit.*, p. 68.

[26] Coe y Koontz, *México*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 139.

[27] Véase, por ejemplo, Karl A. Taube, "The Turquoise Hearth: Fire, Self-Sacrifice, and the Central Mexican Culto of War", en Carrasco, Jones y Sessions (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, 2000, pp. 269-340; y los estudios que aparecen en el libro editado por Gabrielle Vail y Christine Hernández, *Astronomers, Scribes, and Priests.* Especialmente los de Martha J. Macri y Alfonso Lacadena.

[28] Véase, por ejemplo, Rogelio Valencia, "Tezcatlipoca y K'awiil, algo más que un parecido", *Anales del Museo de América*, núm. 15, 2006, pp. 45-60; Ana García Barrios y Rogelio Valencia, "El uso político del baile en el Clásico maya: el baile de K'awiil", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, núm. 2, 2007, pp. 23-38, Rogelio Valencia; "La abundancia y el poder real: el dios K'awiil en el Posclásico", Katarzyna M. Dabrowska y José Contel (coords.), *De dioses y hombres, creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias*, vol. V, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, y también Rogelio Valencia, "Las múltiples caras de la divinidad. Complejos de dioses en la religión maya", en Alejandro Sheseña (ed.), *Religión maya: rasgos y desarrollo histórico*, UNICACH, 2013.

[29] En el trabajo de Uriarte y Velásquez García, "El mural de la Batalla de Cacaxtla…", se interpreta como dios del maíz a la entidad que representa al planeta Venus y al personaje que lleva una cola de escorpión, tesis que carece de sustento. Špracj, *Venus, lluvia y maíz*; Foncerrada de Molina, *Cacaxtla…*, y Carlson, "Venus-regulated…", citan diversas deidades asociadas con Venus, la Serpiente Emplumada y otras entidades.

[30] Véase Mari Carmen Serra Puche, *Vida cotidiana en Xochitécatl Cacaxtla. Días, años, milenios*, UNAM, 2011.

[31] Un relato detallado de 8 Viento y de la "Guerra del cielo" aparece en el *Códice Nuttall. Lado* 2. Estudio introductorio e interpretación de láminas de Manuel A. Hermann Lejarazu, *Arqueología Mexicana*. Edición especial "Códices", 2008, pp. 16-27 y 54.

[32] Bruce E. Byland y John M. D. Pohl, *In the Realm of* 8 *Deer*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994, pp. 109-114. La "Guerra del Cielo" fue así llamada por Alfonso Caso, *Interpretation of the Codex Bodley* 2858, Sociedad Mexicana de Antropología, 1960, y por William T. Sanders y Barbara Price, *Mesoamerica: The Evolution of a Civilization*, Random House, 1968.

[33] Emily Rabin, "Toward a Unified Chronology of the Historical Codices and Pictorial Manuscripts of the Mixteca Alta, Costa and Baja: An Overview", en Patricia Plunket (ed.), *Homenaje a John Paddock*, Universidad de las Américas, 2002, p. 103.

[34] Robert Lloyd Williams, *Lord Eight Wind of Suchixtlan*, Austin, University Texas Press, 2009, pp. 101-114.

[35] John M. D. Pohl, "Introduction", R. L. Williams, *Lord Eight Wind of Suchixtlan*, pp. 15-17, 107-112. Sobre las características de los señoríos mixtecos véase Carlos Rincón Mautner, "Linajes y casas señoriales de los tolteca chichimeca de Coixtlahuaca en la Mixteca de Oaxaca", en Annick Daneels y Gerardo Gutiérrez Mendoza (eds.), *El poder compartido: ensayos sobre la arqueología de organizaciones políticas segmentarias y oligárquicas*, Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS/Colmich, 2012, pp. 115-172.

[36] Citado en M. Jansen y G. A. Pérez Jiménez, *Codex Bodley*, University of Oxford, 2005, p. 16.

[37] *Códice Nuttall. Lado* 2, pp. 14 y 55. Véase también *Códice Colombino. Una nueva interpretación de un antiguo gobernante*, Manuel A. Hermann Lejarazu (ed.), INAH, 2011, pp. 25-34.

[38] Williams, *op. cit.*, pp. 110-112.

[39] *Códice Nuttall. Lado* 2, lámina 21, pp. 56-57.

[40] Pohl, "Creation Stories, Hero Cults, and Alliance Building", Michael Smith y Frances Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, University of Utah Press, 2003; Marshall Sahlins, "La historia heroi-

ca", en *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, Antropología e Historia*, Gedisa, 1988, pp. 49-64. Pohl, sin embargo, en un ensayo en colaboración con Virginia M. Fields y Victoria C. Lyall, sobrevalora a quienes llama descendientes o hijos de Quetzalcóatl, a los héroes mixtecos, nahuas, mayas o k'iche' que adoptaron los nombres de Quetzalcóatl o le rinden culto al dios de ese nombre. Véase Pohl, Fields y Lyall, "Children of the Plumed Serpent. The Legacy of Quetzalcoatl in Ancient Mexico", en Fields, Pohl y Lyall, *Children of the Plumed Serpent. The legacy of Quetzalcoatl in Ancient Mexico*, Scala Publishers Limited y Los Angeles County Museum of Art, 2012, pp. 15-49.

41 Joyce Marcus, *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton Universitiy Press, 1993, pp. 380-387. Una biografía de este héroe mixteco se encuentra en las obras de J. Cooper Clark, *The Story of "Eight Deer" in Codex Colombino,* Taylor and Francis, 1912; Caso, *Reyes y reinos de la mixteca*, t. I y II, México, FCE; B. Byland y J. M. Pohl, *In the Realm of* 8 *Deer*; R. L. Williams, *Lord Eight Wind of Suchixtlan…* La mejor cronología disponible de la vida y hazañas de 9 Viento Garra de Jaguar en la de Emily Rabin, "Toward a Unified Chronology…", pp. 114-117. Nuevos datos e interpretaciones de este personaje pueden verse en el citado *Códice Nutall. Lado* 1*: La vida de* 8 *Venado*, edición de Manuel A. Hermann Lejarazu, *Arqueología mexicana*, edición especial, 2006.

42 Anders, Jansen y Pérez Jiménez (eds.), *Crónica mixteca. El rey* 8 *Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualaco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*, México, FCE, 1992, pp. 144-145; *Códice Nuttall*, Hermann A. Lejarazu (ed.), pp. 16-19.

43 Rabin, *op. cit.*, p. 114. Otras fechas están citadas en Anders, Jansen y Pérez Jiménez (eds.), *Crónica mixteca…*, pp. 148-150.

44 *Códice Bodley*, 9-IV; *Crónica mixteca…*, pp. 186-194; Williams, *Lord Eight Wind…*, pp. 83-84. *Códice Nuttall*, Manuel A. Hermann Lejarazu (ed.), pp. 20-21.

45 *Códice Nuttall. Lado* 1*: La vida de* 8 *Venado*, Manuel A. Hermann Lejarazu (ed.), pp. 22-23 lámina 45.

46 Este episodio está registrado con mayor detalle en C*ódice Colombino,* pp. 116-118.

47 *Ibid.*, pp. 118-121.

48 *Ibid.*, pp. 122-124.

49 *Ibid.*, p. 126.

50 Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Crónica mixteca…*, pp. 196-199, *Zouche-Nuttall*, láminas 51-53; Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *La dinastía de Añute: historia, literatura e ideología de un reino mixteco,* Research School of Asian, African, and Amerindian Studies/Universiteit Leiden, 2000, pp. 72-88. Estos autores presentan otra interpretación de la relación de los mixtecos con los tolteca-chichimeca de Cholula, que no comparto.

51 Rabin, *op. cit.*, p. 115.

52 Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Crónica mixteca*, p. 198; Jansen y Pérez Jiménez, *Codex Bodley*, pp. 19 y 40-41; *Códice Alfonso Caso* [*Colombino*], pp. 78-79. En este códice se da la fecha de 1045 para el ascenso al poder de 8 Venado (p. 79), y *Códice Nuttall. Lado* 1, pp. 74-87, láminas 71-76 a y b.

53 Rabin, *op. cit.*, pp. 113 y 114; Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Crónica mixteca…*, pp. 202-216. En estas páginas se enlistan los numerosos personajes que vinieron a rendirle homenaje a 8 Venado Garra de Jaguar.

54 Jansen y Pérez Jiménez (eds.), *Codex Bodley*, pp. 62-63; Rabin, *op. cit.*, p. 115.

55 *Ibid.*, pp. 40-41.

56 Jansen y Pérez Jiménez (eds.), *Codex Bodley*, p. 41.

57 *Ibid.*

58 Jansen y Pérez Jiménez, *La dinastía de Añute*, p. 151 y ss.

59 John M. Pohl, "Mexican Codices, Maps, and Lienzos as Social Contracts", en Boone y Mignolo (eds.), *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes,* Durham, Duke University, 1994, pp. 137-160.

[60] Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (*Obras históricas*, vol. I, México, UNAM, 1985, p. 281) dice que en el año 1011, Topiltzin huyó de Tula, cuando su gente fue vencida. Kirchhoff, Güemes y Reyes García, *Historia Tolteca-Chichimeca*, México, FCE, 1989, p. 18. Ahí se escribe que los chichimecas llegaron a Cuauhtinchan en la fecha de 1174 y el arribo de los mixtecas en el año 1182, (párrafos 296 y 321, respectivamente). En esta obra se asienta que los tolteca chichimeca llegaron a Cholula (Tlachihualtepetl) en el "Año 8 *tochtli*. Año 9 *acatl*, Año 10 *tecpatl*, Año 11 *calli*, Año 13 *acatl*".

[61] Dan M. Healan, "The Archaeology of Tula, Hidalgo, Mexico", *Journal of Archaeological Research*, vol. 20, núm. 1, Springer, 2012, pp. 31-41; Robert H. Cobean, Elizabeth Jiménez García y Alba Guadalupe Mastache, *Tula*, COLMEX/FCE, 2012, pp. 32-34 y 42-50, cuadro I, II, p. 43.

[62] Elizabeth Jiménez García, *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*, INAH, 1998, p. 25; Cobean, Jiménez García y Mastache, *Tula*, pp. 198-200.

[63] Robert E. L. Chadwick, *op. cit.*, p. 66.

[64] Chadwick, *op. cit.*, p. 87. La tesis de que en Teotihuacán predominaba el náhuatl, sobre otras lenguas que ahí se hablaban, la ha sostenido con argumentos sólidos Karl A. Taube, "The writing system of Ancient Teotihuacán", *Ancient America*, núm. 1, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2000.

[65] Véase Marcus C. Winter, "Ñuiñe: estilo y etnicidad", *Notas Mesoamericanas*, núm. 13, Universidad de las Américas, 1991-1992, pp. 147-161.

[66] Jansen, "Los señores de Ñuu Dzaui y la expansión tolteca", citado por María Isabel Álvarez Icaza, *El códice Laud*, tesis doctoral, 2014, Universidad de las Américas, pp. 70-72.

[67] Fash, Tokovinine y Fash, "The House of New Fire at Teotihuacan and its Legacy in Mesoamerica", en Fash y López Luján, *The Art of Urbanism*, Dumbarton Oaks, 2009, pp. 201-209.

[68] *Historia tolteca-chichimeca*, f. 21 v, párrafos del ms. 46-50, p. 21; fol. 26 v y 27 v, ms. 46-50, pp. 12-13; Lind y Barrientos, "Así era la plaza de Tollan-Chololan", *Arqueología mexicana*, núm. 115, 2012, foto 1, p. 48. Esta ceremonia es la misma que describe la Cholula tolteca en la *Historia tolteca-chichimeca* y la "Casilla especial" del *Mapa de Cuauhtinchan número* 2, así como la figura 16 de las páginas anteriores y las figuras 5, 6 y 7 del capítulo I, tercera parte.

[69] Carlos Rincón Mautner, *op. cit.*, pp. 115-117, 120-122 y 130-134.

[70] Álvarez Icaza Longoria, *El códice Laud*, pp. 297-298 y 318-322. Esta autora se apoya en los estudios de Smith y Parmenter, *The Codex Tulane*, Tulane University/ADEVA, 1991, pp. 11 y 54, y de John Pohl, ya citados.

[71] El ensayo citado de Rincón Mautner ofrece ejemplos de esta presencia en los lienzos de Coixtlahuaca.

[72] *Códice Nuttall*, M. A. Hermann Lejarazu, pp. 24-25, lámina 46.

TERCERA PARTE

LOS DIOSES DEL POSCLÁSICO

Entre los años 1000 y 1521, que siguen al llamado Epiclásico, las transformaciones experimentadas entre 650 y 900 se afirman: migraciones continuas y en gran escala hacia todos los rumbos; multiplicación de pequeños señoríos que forman numerosas ciudades-estado; aumento del comercio de larga distancia y diversificación de la economía; nuevos códigos de comunicación entre etnias, culturas y hablas diferentes; aparición de otros ritos y héroes culturales.[1]

Estos cambios se expresaron en una ampliación de las fronteras y en una relación continua entre el sureste, las costas del Atlántico y del Pacífico, los valles centrales y el norte de Amerindia. El oro y sus técnicas de fabricación entraron por la frontera sur, mientras que la turquesa del suroeste de Norteamérica se introdujo en diversas partes de Amerindia.[2] De ahí el crecimiento en número, rango, prestigio y poder del grupo de los comerciantes. Por ello algunos autores hablan de una activa comercialización de la economía y otros sobrevaloran la participación del grupo de comerciantes en la historia posclásica de Amerindia.[3]

A la par de estos cambios surgen nuevas formas de escritura y comunicación. Entre mediados y finales del Posclásico sale a la luz un "estilo internacional que reducía la separación entre los signos y la iconografía y podía ser comprendido por las élites y sus agentes".[4] "El contraste entre anteriores periodos y el Posclásico es dramático. La actividad económica recibió un gran impulso y el tráfico comercial adquirió fuerza en Mesoamérica. La distribución ubicua de las pequeñas ciudades-estado representó un fenómeno nuevo. Los sistemas de escritura del Posclásico fueron innovadores y adquirieron un sello internacional, pues la difusión de símbolos y estilos comunes no tuvo precedentes".[5] Sin embargo, aunque en este tiempo se asume el "estilo internacional", algunos códices, como el *Códice Madrid*, representan este estilo

sin dejar de ser fonéticos. No menos importantes fueron los cambios en las concepciones religiosas y el entrelazamiento de cultos originados en el Preclásico y el Clásico con cultos y dioses producto de la interacción entre antiguas y nuevas culturas.

I. Cholula y las transformaciones religiosas del Posclásico

Cholula, la gran ciudad situada en la ruta que comunicaba el Altiplano Central con los valles de Puebla-Tlaxcala y los caminos hacia la mixteca oaxaqueña y la costa de Veracruz, es el centro urbano donde se inician los grandes cambios del Posclásico. Se trata de una de las ciudades de más larga vida en Amerindia, marcada por sucesivos cambios políticos, económicos y religiosos. Los trabajos emprendidos en la inmensa montaña artificial que domina Cholula, el Tlachihualtépetl o "cerro hecho a mano", revelan diferencias con la pirámide tradicional, pues su estructura incorpora espacios abiertos, terrazas y plazas en diferentes niveles, pintura mural y estelas de gran magnitud.[6] En la segunda mitad del siglo I a.C., una erupción del Popocatépetl provocó un repoblamiento masivo de la región de Cholula y el crecimiento de la gran pirámide y del poder que imaginó su edificación.[7] En su parte sur se construyó el llamado Patio de los Altares, una gran plaza destinada a la pompa política del poder ahí instalado, capaz de albergar a cientos de personas (figs. 1 y 2). En los monumentos llamados "altar" se ven unidos, como en Izapa, la antigua estela con el pedestal y en ellos se grabaron imágenes de la serpiente emplumada, así como en las famosas vasijas policromas de Cholula[8] (fig. 3). Esta metrópoli, reconstruida más tarde, será uno de los centros del renacimiento de Ehécatl, el antiguo dios del viento, que en esta ciudad adopta nuevos cultos.

He escrito Ehécatl, pese a que la mayoría de los autores que se refieren a Cholula la declaran presidida por el culto al dios que llaman Quetzalcóatl, como se verá en las páginas que siguen. De este antiguo dios del viento hay rastros en la Cholula gobernada por los olmeca xicalanca, pues Gabriel de Rojas en su "Relación de Cholula" dice que en la antigua pirámide de

Tlachihualtépetl "estaba un ídolo llamado CHICONAUHE QUIAHUITL, que quiere decir "el que llueve nueve veces", porque al "llover" llaman QUIAHUITL y, al número de "nueve" dicen CHICONAUHE. A este (ídolo) hacían oración cuando tenían falta de agua y le sacrificaban niños". Más adelante el mismo Rojas dice que el Tlachihualtépetl, "antiguamente, estaba redondo y ahora con las cuadras de las calles está cuadrado".[9] Como sabemos, en la historia de Amerindia los templos redondos estaban dedicados al culto del dios del viento.

FIGURA 1. El llamado por los arqueólogos Patio de los Altares, en el lado sur de la Gran Pirámide. Se ven, al fondo, del lado derecho, los "Altares" con su tablero erecto y el pedestal abajo, siglos III-VIII. Foto tomada de Patricia Plunket, "El Patio de los Altares…", pp. 42-43, fig. 1.

FIGURA 2. Reconstrucción del "Altar 1", en el Patio de los Altares de la Pirámide de Cholula. Foto tomada de Patricia Plunket, "El Patio de los Altares…", p. 46, fig. 5.

FIGURA 3. Dibujo de serpientes emplumadas en el canto labrado del Altar 2 de Cholula. Imagen tomada de A. López Austin y L. López Luján, *Mito y realidad de Zuyuá*, 1999, p. 76, fig. 14.

Desde 200 d.C. hasta la caída de Teotihuacán (c. 550) Cholula cambió su dimensión urbana, pues se convirtió en un centro de peregrinación, gran mercado y capital política. Estas funciones se incrementaron con el derrumbe de la gran metrópoli teotihuacana, cuando Cholula pasó a ser la capital más importante de esta parte de Amerindia. La permanencia de Cholula después del Clásico le permitió tener un papel de enlace entre el mundo Clásico y el Posclásico. Xochicalco, Cacaxtla, Teotenango y Cantona también lo fueron, pero finalmente estos sitios se abandonaron a principios del Posclásico. Cholula, por el contrario, fue la ciudad más habitada en el altiplano después de la caída de Teotihuacán, cuya población se calcula en 60 000 habitantes, a pesar de su declive en el 700 d.C.[10]

Hacia el año 650 los olmeca xicalanca iniciaron la invasión de esta región y fundaron en Cacaxtla la sede de su poder. En el tiempo en que Cacaxtla se convirtió en centro político de la región Cholula se despobló y su gran monumento, el Tlachihualtépetl, comenzó a derrumbarse.[11] A fines del siglo IX Cacaxtla es destruida y abandonada, y este episodio quizá se relacione con el resurgimiento de Cholula, repoblada por los olmeca-xicalanca hasta que ésta también fue invadida hacia el siglo XII por una rama de los toltecas procedentes de Tula. Una lámina de la *Historia tolteca-chichimeca* muestra palacios que denotan el renacimiento de la ciudad. En dos de ellos residían sus gobernantes: los palacios llamados de Tlalchiah tizacozque y el del Aquiyach amapane (fig. 4).[12] Las imágenes que proporcionan la *Historia Tolteca-Chichimeca* y el *Mapa de Cuauhtinchan número 2*[13] brindan testimonios importantes acerca del centro ceremonial y la composición de su gobierno.

El renacimiento de esta Cholula fue obra de la migración de los tolteca-chichimeca que salieron de Tula hacia 1200 y derrotaron a los olmeca-xicalanca. En la plaza principal construyeron un nuevo edificio que los cronistas llaman Templo de Que-

tzalcóatl (fig. 5), rodeado de palacios dedicados a sus gobernantes, una casa de consejo y un calmécac. Cambiaron el antiguo patrón de asentamiento e impusieron el que regiría en los centros ceremoniales de estirpe tolteca. Es decir, desde 1200 Cholula cambia radicalmente de población, organización social y política, y pasa a ser un conglomerado multiétnico y pluricultural.

Además de ser una metrópoli comercial y religiosa, Cholula es también el centro de una revolución en las artes de la cerámica y la cuna de un estilo cerámico e iconográfico que los expertos llaman *Tradición Estilística e Iconográfica Mixteca-Puebla.*[14] Los estudiosos de la cerámica policroma que se extiende por todas partes en el Posclásico (1000-1521), "identificaron a Cholula como el lugar de origen de la tradición Mixteca-Puebla", en virtud de la confluencia de herencias teotihuacanas, zapotecas, mayas, mixtecas y nahuas.[15] Estos estudios explican cómo la antigua tradición cerámica de esta región se transformó en lo que hoy se llama "Mixteca-Puebla" o "estilo Códice". Los estudios recientes muestran que en Cholula concurren diversas etnias, lenguas, artes, tradiciones y expresiones religiosas. Una presencia étnica importante fue la de los olmeca xicalanca, a quienes se atribuye la revolución tecnológica y artística de la cerámica policroma que se produjo en Cholula.[16] María Isabel Álvarez Icaza, quien ha dedicado años a estos estudios, concluye que la famosa cerámica policroma del Posclásico, la más bella y extendida en las culturas amerindias, resultó de una síntesis entre la antigua tradición de Cholula con las técnicas que introdujeron los toltecas.[17]

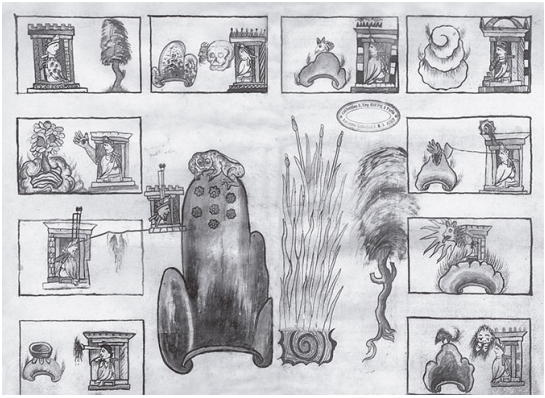


FIGURA 4. La plaza mayor de Cholula en tiempos de los olmeca xicalanca, rodeada de los edificios donde residían sus gobernantes. En el segundo cuadrete de la izquierda, de abajo hacia arriba, se ve la figura de Áquiach. Foto tomada de *Historia Tolteca-Chichimeca*, p. 22, fols. 9 v y 10 v.

Pero los textos posteriores a la Conquista española proporcionan datos contrarios y hasta contradictorios de la Cholula de los tolteca-chichimeca. La "Relación de Cholula" escrita por Gabriel de Rojas, el corregidor de la ciudad en 1581, informa que en tiempos anteriores a la conquista ésta era gobernada por dos sumos sacerdotes: Tlalchiah y Aquiach. Decía que su templo principal estaba dedicado a "Quetzalcóatl porque éste era metrópoli y tenido en tanta veneración como lo es *Roma* en la Cristiandad y [la] *Meca* en[tre] los moros".[18] Los autores del *Mapa de Cuauhtinchan número 2* pintaron la Gran Plaza (fig. 5) con todos sus edificios, una pintura que coincide con las descripciones de otras fuentes. Esta imagen debe ser la de la Cholula reconstruída por los tolteca-chichimeca, pues se ve en el centro de la plaza el llamado "Templo de Quetzalcóatl", un edificio diferente al antiguo Tlachihualtépetl y ubicado en otro sitio. La *Historia Tolteca-Chichimeca* también reproduce una imagen de la Gran Plaza, pero en ella no se advierte el "Templo de Quetzalcóatl". El texto dice: "aquí aparece pintado el pueblo; así está, así lo vinieron a conocer nuestros bisabuelos, nuestros abuelos; en verdad ahora así también está el pueblo de los tolteca, los Calmecatlaca. Así está señalado que era la verdadera cabeza de la toltequeidad".[19]

En la época de la conquista española se calcula que la ciudad tendría unos 40 000 habitantes y 49 pueblos sujetos. Gabriel de Rojas informa que la gobernaban dos "sumos sacerdotes", los ya citados Tlalchiah y Aquiach. Esta aseveración ha sido adoptada por la mayoría de los autores que se refieren al gobierno de la ciudad y a Quetzalcóatl como su dios principal, mientras que otros proponen la existencia de una nueva religión "internacional" centrada en el culto a Quetzalcóatl.[20] Pero estos autores no distinguen las características de esta nueva religión ni describen los rasgos que representan a tal "dios Quetzalcóatl", a quien relacionan vagamente con Ehécatl o con la "Serpiente Emplumada". Tales afirmaciones parecen aventuradas, pues carecen del soporte de los datos duros y no concuerdan con las formas de gobierno tradicionales de las culturas amerindias. Hay testimonios sólidos que apoyan la versión de que el dios de los cholultecas en ese tiempo no era Quetzalcóatl, sino el dios del viento, como se verá adelante.

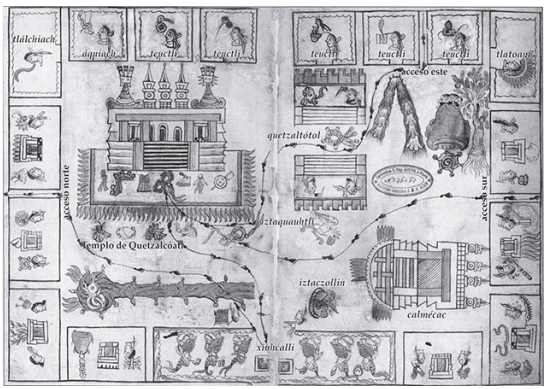


FIGURA 5. La Gran Plaza de Cholula en tiempos de la conquista de los tolteca chichimeca, pintada en *Historia Tolteca-Chichimeca*, folios 26 y 27. En los bordes de esta pintura del centro cívico ceremonial se advierten las residencias de los sacerdotes, los nobles y del tlatoani (extremo superior derecho). En el lado izquierdo destaca el llamado "Templo de Quetzalcóatl". En la parte inferior se ve el *xiuhcalli*, el lugar donde presidían los seis nobles, un *tlatoani* y cinco *teuctli*. Una organización diferente a la de la figura anterior. Foto tomada de Michael Lind y Catalina Barrientos, "Así era...", fig. 5, p. 52.

Michael Lind y Catalina Barrientos mostraron contradicciones en las fuentes históricas que se refieren al tipo de gobierno de Cholula en los siglos XIV y XV. Ambos dicen que fray Juan de Torquemada y fray Bartolomé de Las Casas, quienes escribie-

ron en el siglo XVI y XVII respectivamente, "relatan que Cholula era gobernada por un consejo de nobles". Para resolver estas contradicciones Lind y Barrientos consideran que Cholula tuvo "dos niveles diferentes" de gobierno.[21] Argumentan que en tanto centro sagrado, la vida religiosa de la ciudad estaba presidida por "dos sumos sacerdotes de Quetzalcóatl, los ya citados Tlalchiah y Aquiach, quienes tenían a su cargo la "organización jerárquica sacerdotal y ambos jugaban un papel muy importante en las relaciones exteriores de Cholula". Pero añaden una afirmación que contradice la tradición política de Mesoamérica, pues declaran que ellos "tenían el poder de confirmar" a los gobernantes de los señoríos sujetos a Cholula, y otorgarles los símbolos de nobleza y gobierno para ejercer legítimamente sus funciones.[22] Por otro lado, Rojas narra en su "Relación…" que en la Gran Plaza existía "una casilla o recinto especial", donde los dos sumos sacerdotes horadaban la nariz, los lóbulos o el labio inferior del rey para ponerle su adorno, según la costumbre de su señorío, y así confirmar su cargo como gobernante".[23] Este relato de Gabriel de Rojas está confirmado por dos magníficas imágenes del *Mapa de Cuauhtinchan número 2* y de la *Historia Tolteca-Chichimeca* (figs. 4 y 5). En la representación del centro ceremonial de Cholula del *Mapa de Cuauhtinchan,* se ve, a la izquierda del llamado "Templo de Quetzalcóatl", la "casilla" donde se confirmaba a los gobernantes (fig. 6), y en el folio 218 de la *Historia Tolteca-Chichimeca* se advierte a Tlalchiah y Aquiach en el interior de esa casilla, pero sin atuendos sacerdotales, procediendo a imponerle a dos jefes chichimecas las insignias del poder (fig. 7). En Mesoamérica las funciones de designar al soberano o de imponer al elegido las insignias y títulos del poder correspondían a la realeza, a los herederos directos del gobernante anterior o a un Consejo de notables, como entre los mexica, no al sacerdocio.[24]

Lind y Barrientos señalan que además de "ser una ciudad sagrada, Cholula fue la capital de un señorío autónomo e independiente", al cual estaban sometidos numerosos pueblos. Seguramente debido a esta circunstancia política Torquemada relató que Cholula era gobernada "por un capitán-general, elegido por la república con el consejo de seis nobles".[25] Por su parte, fray Bartolomé de las Casas afirmó "que Cholula estaba dividida en cuatro distritos, cada uno gobernado por un noble que recibía su cargo de forma hereditaria".[26] Lind y Barrientos citan otra vez las láminas de la *Historia Tolteca-Chichimeca* donde se ve la Gran Plaza (fig. 5), en cuya parte baja hay un recinto llamado *xiuhcalli* ("Casa de turquesa") y en su interior "un altar rectangular pintado de negro. Ahí destacan "tres tronos de piedra al norte (a la izquierda) y tres tronos de piedra al sur (a la derecha) del altar, estos seis tronos de piedra apoyan la idea de Torquemada de que Cholula estuvo gobernada por un consejo de seis nobles. El xiuhcalli era la sala del consejo donde estos seis nobles presidían".[27]

Ambos autores concluyen que

> El *xiuhcalli*, la Casa de turquesa, simbolizaba el poder político de Cholula como capital del señorío, se localizaba en el centro del lado este de la Gran Plaza, frente al Templo de Quetzalcóatl, el xiuhcalco [... que a su vez era] símbolo del poder religioso de Cholula [...] Los sumos sacerdotes y el consejo de nobles (incluyendo al *tlatoani*) ocupaban una serie de residencias vecinas [véanse estas residencias en los bordes de la Gran Plaza pintada en la lámina de la *Historia Tolteca-Chichimeca*] (figs. 4 y 5), lo que facilitaba que la comunicación entre ellos fuera directa e inmediata.[28]

Agrega Lind que "La gran residencia en la esquina sureste [en el lado superior derecho de la figura 5] está ocupada por un señor con un penacho de plumas de quetzal que ha de ser el 'capitán general' descrito por Torquemada".[29] Si se corroboran estas informaciones de Torquemada, esto querría decir que Cholula en los siglos XIV y XV tenía una forma de gobierno donde no reinaba el tlatoani supremo, sino "un capitán-general, elegi-

do por la república con el consejo de seis nobles", lo cual parece probable pero faltan datos fidedignos que lo confirmen.[30]

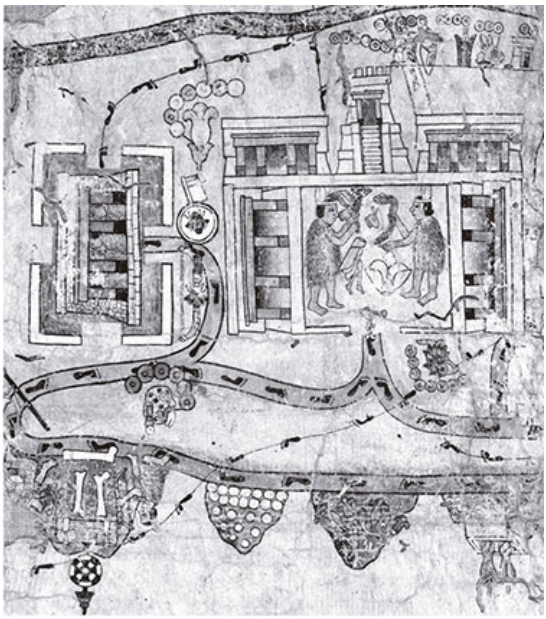


FIGURA 6. La "casilla especial" (izquierda) donde los gobernantes de Cholula le imponían las insignias del poder a los reyes supeditados a Cholula. Foto tomada de Lind y Barrientos, "Así era...", p. 48, foto 1. Véase la pintura original de esta figura en el *Mapa de Cuauhtinchan número 2.*

Por otra parte, la afirmación de que el llamado Templo de Quetzalcóatl estaba dedicado al "dios Quetzalcóatl" también es contrariada por la siguiente descripción de Gabriel de Rojas en la "Relación de Cholula":

> Este templo fue fundado a honor de un capitán que trajo [a] la gente desta ciudad, antiguamente, a poblar en ella, de partes muy remotas hacia el poniente, que no se sabe [con] certinidad dello. Y este capitán se llamaba Quetzalcóatl, y, muerto q[ue] fue, le hicieron templo [...][31]

Lo mismo reitera Motolinía en el texto siguiente:

> Avía en lo más alto de estos grandes patios vn otro templo, que después de lauantada aquella cepa, sacavan vna pared rredonda alta y cubierta con su chapitel. Este era del dios del aire que llamauan *Quecalcovatl* el que tenían por principal dios los de *Chololla* y en aqueste pueblo en *Tlaxcalla* y *Huexucinco* avía muchos destos. Este *Quecalcovatl* dezian los yndios que fue natural de vn pueblo que se dize *Tulla,* y salió a edificar las prouincias de *Tlaxcalla, Huexucinco, Chololla,* etc. Y después fue hazia la costa de Covacaqualco a do desapareció, y siempre le esperauan que avía de volver.[32]

Aquí estamos frente a una contradicción contenida en la misma fuente. Por una parte el cronista Gabriel de Rojas dice que "dos sumos sacerdotes gobernaban Cholula", y por otra afirma que el templo principal donde se veneraba al dios patrono de la ciudad "fue fundando en honor a un capitán que trajo a la gente de esta ciudad antiguamente a poblar en ella [...] y este capitán se llamaba Quetzalcóatl", una afirmación que confirma Motolinía en la cita anterior de sus *Memoriales*.

Hasta donde alcanza mi conocimiento sólo la *Historia Tolteca-Chichimeca*, escrita entre 1540 y 1550[33], cita al dios *Quetzalcuatl* como protector de los tolteca-chichimeca, pues cuando éstos aún no se decidían a abandonar Tula, su *tlamacazqui* (sacerdote) Coueman, se adelantó a explorar las cercanías del Tlachihualtépetl de Cholula, y percibió que este sitio estaba bien poblado y muy rico. Entonces convocó a su dios: "Te ruego, ¿acaso aquí nos haces merced, nos das tu agua, tu cerro? [el pueblo, el reino]". Según la misma *Historia Tolteca-Chichimeca* el dios "Quetzalcohuatl le respondió, le dijo: ¡Oh Coueman, oh tlamacazqui! ¡No sufras, aquí será nuestro hogar, nuestra casa! Haremos que los habitantes [originarios, los olmeca-xicalanca] abandonen su pueblo".[34] Al oír estas palabras el tlamacazqui Coueman se las comunicó a Icxicouatl, a Quetzalteueyac y demás líderes, quienes acordaron desertar Tula e iniciar la migración a Cholula, la tierra donde se levantaba el Tlachihualtépetl.[35]

Este texto indígena escrito entre 1540 y 1550 es el primero que conocemos que menciona al dios Quetzalcóatl como promotor de la conquista y refundación de Cholula en el siglo XI por los tolteca-chichimeca. Quizá de esta versión proviene el texto de 1581 del cronista Gabriel de Rojas, quien narra que el principal templo de la Cholula tolteca-chichimeca se erigió en "honor al capitán [que] se llamaba Quetzalcóatl".[36]

El cotejo de ambos textos siembra confusión. Por un lado se escribe que la fundación de la nueva Cholula fue presagiada y ordenada por el dios Quetzalcóatl, y por otro se declara que la fundación de su templo principal se hizo en honor del capitán que llevó a Cholula a los tolteca-chichimeca. Así, desde la refundación de la ciudad se confunde el dios con el personaje que tiene el rango de capitán y guía de la migración. Veamos lo que las fuentes dicen del dios.

Del llamado "Templo de Quetzalcóatl" en Cholula dice el cronista Bernal Díaz del Castillo:

> Tenía aquella ciudad en aquel tiempo sobre cien torres muy altas, que eran cues e adoratorios donde estaban sus ídolos, especial el cu mayor era de más altor y que el de México [...] y tenía cien otros patios para el servicio de los cues; según entendimos, había allí un ídolo muy grande, el nombre de él no me acuerdo; más entre ellos tenía gran devoción y venían de muchas partes a le sacrificar, en tener como a manera de novenas, y le presentaban [ofrenda] de las haciendas que tenían.[37]

Más tarde, fray Juan de Torquemada, quien escribió su obra hacia 1615, narra que en Cholula se hacia una gran fiesta cada cuatro años al dios que llama Quetzalcóatl. Informa que para tal fiesta "ataviaban bien su ídolo de Quetzalcohuatl, y engalanábanle con muy ricas joyas y piedras de valor, y ofreciánle muchas codornices y conejos, y papel y muchos sartales de mazorcas de maíz; sacrificábanle cautivos, según la cantidad que tenían recogida; y venían todos los de la ciudad con mantas nuevas al templo [...] y regocijaban el día como de grande Pascua".[38] Michael Lind relata que la ciudad estaba dividida en calpullis, muchos de ellos agrupados en el centro de la ciudad, "y han de ser *calpultin* de mercaderes como sus nombres implican [Tianguisnáhuac se llamaba la cabecera]".[39] Es cierto que Torquemada, quien escribió su *Monarquía indiana* hacia 1615 no es un testigo presencial, pues sus fuentes provienen de fines del siglo XVI, de cronistas anteriores y de informantes indígenas que atesoraban la memoria antigua. Sin embargo, sus datos sobre la importancia de los comerciantes en esa ciudad han sido corro-

borados por estudios recientes. Así, en los *Veinte himnos sacros* que el padre Ángel María Garibay extrajo del *Códice Matritense* de Sahagún, se expone con claridad la relación entre Ehécatl y Yacatecuhtli, el llamado dios de los mercaderes: "Este numen es el patrón de los viajeros, por lo cual era el dios propio de los pochteca, oztomecas, o sea de los traficantes de tierras lejanas [...] y todos los indicios nos encaminan a identificar al dios Yacatecuhtli con el dios [Quetzalcóatl] de tantas atribuciones y complejos..."[40] La alusión a las riquezas de Cholula por la actividad de sus comerciantes fue muy comentada por diversos autores. Por ejemplo, José de Acosta, el jesuita que escribió en 1588, llegó a decir: "En Cholula adoraban a Quetzalcóatl [sic] porque hacia ricos a los que quería, como el otro dios Mammon...".[41] Estas y otras fuentes apuntan, con diferentes acentos, a la identidad del llamado dios Quetzalcóatl con Ehécatl, el dios del viento de culturas anteriores, y a la fuerte relación del Ehécatl de Cholula con los poderosos comerciantes de esa capital.

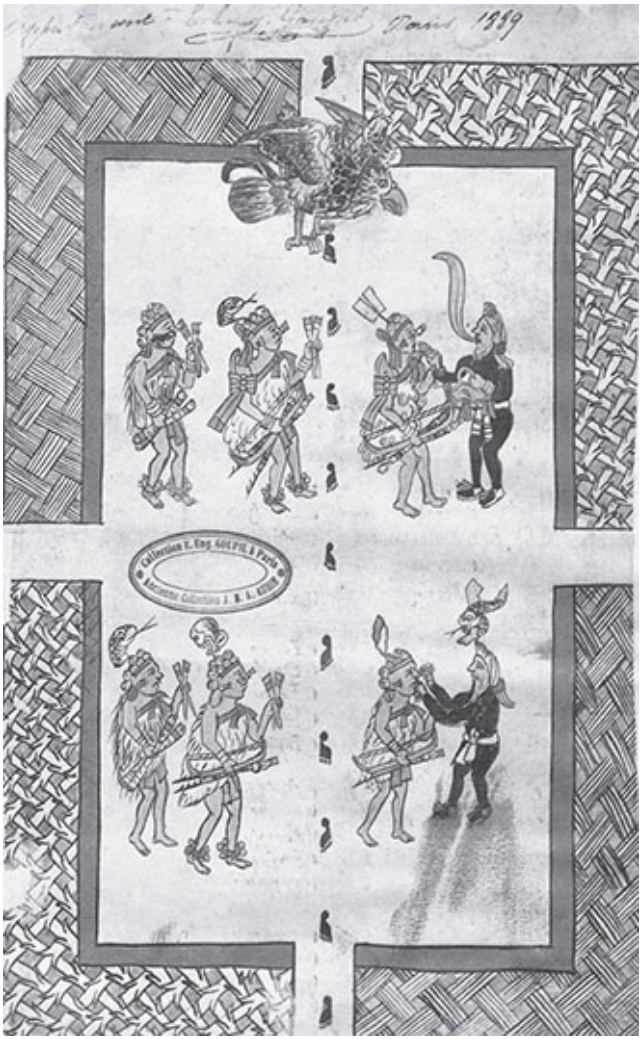


FIGURA 7. Tlalchiah y Áquiach le imponen las insignias del poder y del señorío a dos gobernantes chichimecas. En ambas imágenes, el Tlalchiah tiene como insignia el jaguar y el Áquiach el águila, emblemas de guerreros. El marco que rodea a esta pintura es un petate, el símbolo tradicional de la realeza en Amerindia. De modo que este *xiuhcalli* o "Casa de Turquesa" era una sala destinada a actos políticos, no religiosos. Foto tomada de Lind y Barrientos, "Así era...", p. 49, fig. 2. Véase la pintura original de esta figura en *Historia Tolteca-Chichimeca*, fol. 21 v, p. 21.

Por su parte, el fraile Diego Durán, quien escribió hacia 1550 o 1560, ofrece esta descripción del trazo arquitectónico del templo del dios que él llamaba Quetzalcóatl en Cholula y en México-Tenochtitlan:

> Este ydolo era de los principales dioses de los yndios y asi el Templo en que estaba era de mucha autoridad especialmente el de Chollolan... [Adelante Durán

describe el templo dedicado a "Quetzalcóatl" en la Ciudad de México, el cual dice] tenía sesenta gradas para subir a el [... y] despues de aquellas gradas tenia una pieça toda redonda que aunque era grande era a echura de horno y la entrada era como boca de horno ancha y baja, que para entrar era menester inclinarse mucho; tenia por techo una copa redonda pajiça que ellos llaman xacalli.[42]

Es decir, Durán describe aquí un templo redondo, el típico edificio dedicado al culto del dios del viento (fig. 8). Luego Durán proporciona un relato detallado de las características del "ydolo" que representaba al dios, quizá la descripción más citada para reconocer iconográficamente la representación del dios del viento en este tiempo:

Era este ydolo de palo y tenia la figura que en la pintura bimos [fig. 9], conbiene a saber todo el cuerpo de hombre y la figura de pajaro con un pico colorado; nacida en el mismo pico una cresta con unas berrugas en el a manera de anandon del peru; tenia en el mesmo pico unas rengleras de dientes y la lengua de fuera y desde el pico asta la media cara tenia amarilla y luego una cinta negra, que le benia junto al ojo ciñendo por debajo del pico.

El ornato deste ydolo era que en la caueça tenia una mitra de papel puntiaguda pintada de negro y blanco y colorado. Destra mitra colgauan atras vnas tiras largas pintadas con unos rapaçejos al cavo que se tendian á las espaldas. Tenia en las orejas unos çarcillos de oro a la mesma hechura de unas orejas. Tenia al cuello un joyel de oro grande a la hechura de una ala de maripossa colgado de una cinta de cuero colorado. Tenia una manta toda de pluma muy labrada de negro y colorado y blanco á la mesma hechura quel joyel como una ala de maripossa. Tenia un suntuosso braguero con las mesmas colores y hechura que le daua debajo de las rodillas. En las piernas tenia unas çalcetas de oro y en los pies unas sandalias calçadas. Tenia en la mano derecha una segur a hechura de hoz la qual era de palo pintada de negro blanco y colorado y junto a la enpuñadura tenia una borla de cuero blanco y negro; en la mano izquierda tenia una rodela de plumas blancas y negras todas de aues marinas conbiene assauer de garças y cuerbos marinos con cantidad de rapaçejos de las mesmas plumas muy espessas. El contino ornato deste ydolo y su manera era el que he referido; algunos me han dicho que a tiempos se le diferenciauan por euitar prolexidad; no cure de referillo supuesto que todo se concluye y encierra en mudalle una manta o ponelle otra y diferencialle oy una mitra, otra bez otra, enpero la principal relación es la referida.[43]

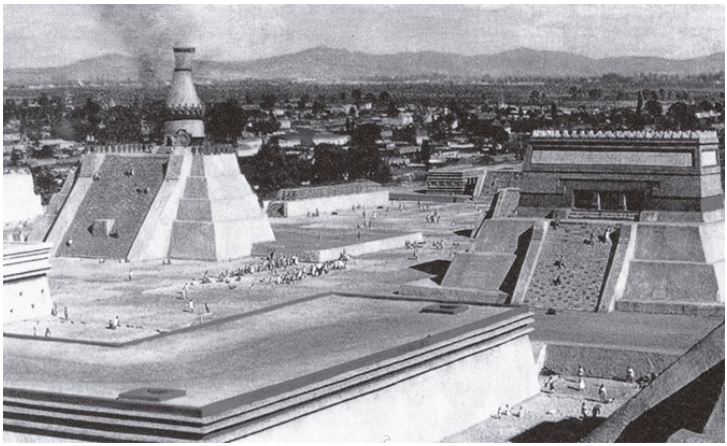


FIGURA 8. Reconstrucción hipotética del Templo de Ehécatl en Cholula, según Pohl, *Exploring Mesoamerica*, p. 170.

La descripción pormenorizada de Durán del "dios Quetzalcóatl" es en realidad una relación puntual de los atributos del dios del viento, según vimos en los capítulos IV y IX que describen los códices mixtecos y nahuas. Estas descripciones sumarias de los cambios políticos, religiosos y ceremoniales que experimenta Cholula entre fines del periodo Clásico y el Posclásico (600-1521), reflejan las grandes transformaciones que modificaron la fisonomía de las culturas amerindias en gran parte del Altiplano Central, y una acentuada metamorfosis en la manera de "hacer dioses". Como dice Henry B. Nicholson: "El énfasis de Durán en el papel del Quetzalcóatl cholulteca como patrón de los poderosos comerciantes del gran mercado y centro de peregrinación es [...] muy importante. Es claro que este Quetzalcóatl de Cholollan exhibe un alto grado de fusión entre Ehécatl Quetzalcóatl y Topiltzin Quetzalcóatl [de Tula], aun cuando Durán o su fuente traten muy ligeramente a este último..."[44] Es decir, el 9 Viento de las cosmogonías anteriores se ha transformado, en los escritos de los cronistas indígenas y religiosos del siglo XVI o XVII, en un dios llamado Quetzalcóatl o Ehécatl-Quetzalcóatl, que es además el patrono de los comerciantes, el grupo más poderoso de Cholula. Conviene subrayar que se trata aquí de tres

cambios importantes: primero, la conversión de Cholula en una capital religiosa; segundo, el ascenso del antiguo 9 Viento o Quetzalcóatl, como lo llaman los textos, a dios patrono de los comerciantes, y tercero, la transformación de Cholula en un gran mercado regional.

Sin embargo, si comparamos la imagen de "Quetzalcóatl" que nos brinda Durán con las imágenes recogidas en el capítulo IV (figs. 7, 9 y 11) o del capítulo V (figs. 22 y 23) de la primera parte, o del capítulo III (figs. 5, 6 y 11) de la segunda parte, que son las imágenes del dios 9 Viento plasmadas en el *Códice de Viena* y en los códices mixtecos, percibimos que el Ehécatl-Quetzalcóatl de Durán proviene iconográficamente del 9 Viento mixteco, y más atrás, del 9 Ik o 9 Viento maya. Es decir, este dios del viento no está aún vinculado directamente con el Topiltzin Quetzalcóatl tardío de Tula, al que alude Nicholson. Por ejemplo, en el *Mapa de Cuauhtinchan número 2* se advierten representaciones del dios del viento en los glifos toponímicos de ese mapa (fig. 10). Como sabemos, el "Señor 9 Viento fue la fuerza guía de la creación cosmogónica mixteca".[45] Falta ver si este dios es en verdad mixteco, o fue importado por éstos de otros reinos y cultos.

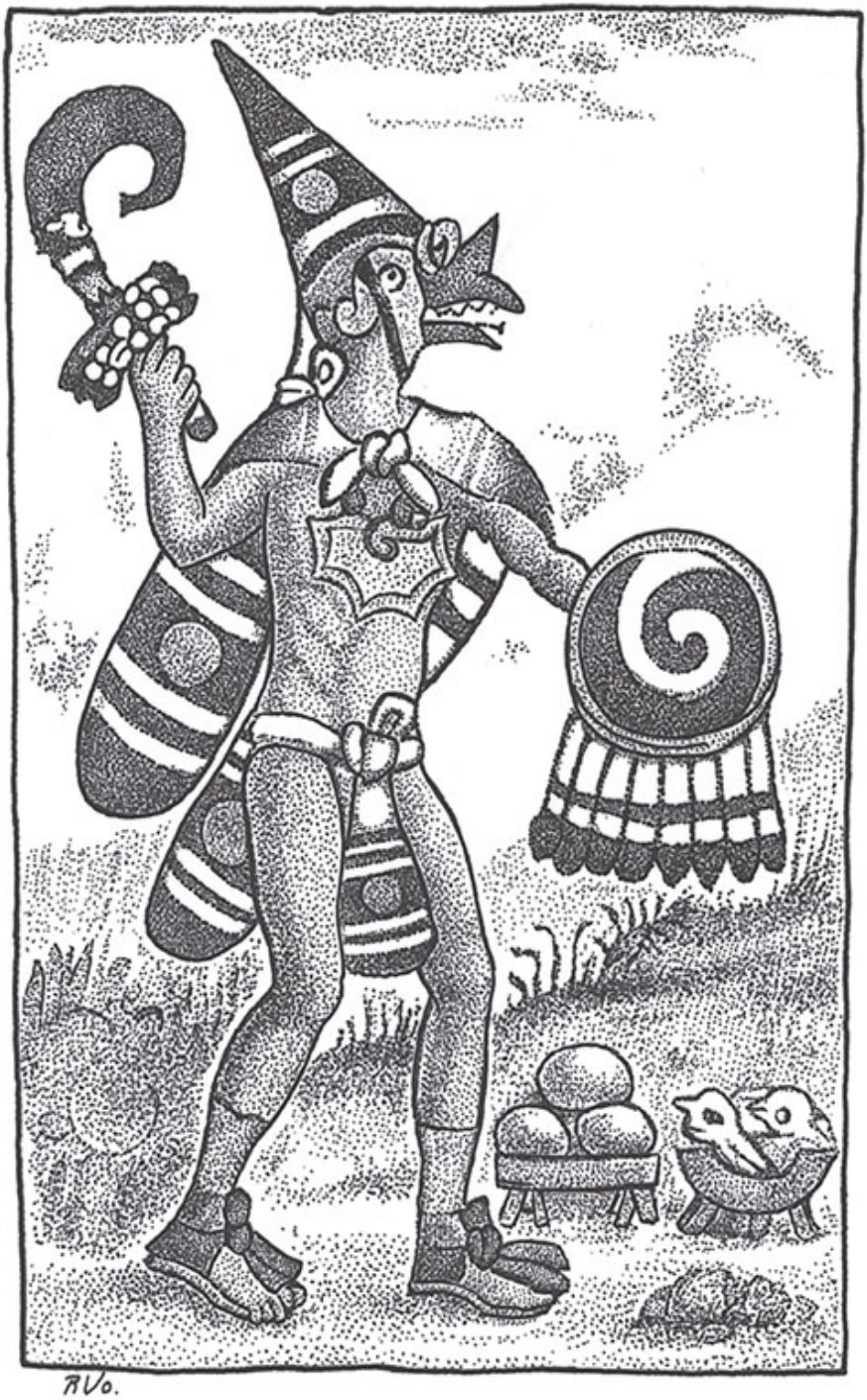


FIGURA 9. Imagen de Ehécatl Quetzalcóatl en la obra de Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España…*, t. II, 1995, lámina 13.

FIGURA 10. Glifos toponímicos en el *Mapa de Cuauhtinchan número* 2 que aluden a Ehécatl: a) Yohualli: Ehecatepetl; b)Ehecatepetl; c) Ehecatepetl. Keiko Yoneda, "Glyphs and Messages in the *Mapa of Cuauhtinchan número* 2", p. 182, fig. 7.10.

Entramos aquí en una etapa de gran confusión entre el antiguo dios del viento, que los mayas del Preclásico y el Clásico llamaron 9 Ik, o que los mixtecos de fines del Clásico y principios del Posclásico bautizaron como 9 Viento, y el dios-sacerdote-rey Topiltzin Quetzalcóatl de Tula (siglos XI-XII), cuyo último nombre Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada), será el más citado en las crónicas de procedencia indígena y española de los siglos XVI y XVII. La ciudad donde estos entrelapes y confusiones cobraron mayor intensidad fue la Tula Xicotitlan de Hidalgo, el gran centro político que sustituyó a Cholula, Cantona, Xochicalco y otras capitales, y fue el refugio de los nonoalca y olmeca-xicalanca, y albergó a los chichimecas y otomíes de la región norteña. Como dice Hans J. Prem, pocos siglos antes de la Conquista española la historia del centro de México se pierde "en el crepúsculo entre la historia, leyendas y mitos. Exactamente en ese momento transitorio se sitúa lo que las fuentes nos cuentan sobre la ciudad de Tollan, sus reyes, su esplendor y su caída".[46] Se trata de una Tolan rodeada del mito (un relato sin fundamento histórico real), entretejida de fábulas (narraciones de hechos inventados o fantásticos)[47] y de las interpretaciones más confusas, contradictorias e imposibles de conciliar, como se verá en el siguiente capítulo, donde la hechura de nuevos dioses ocupa un lugar central.

FIGURA 11. Quetzalcóatl. *Códice Magliabechiano,* ed. de Ferdinand Anders y Maarten Jansen, fol. 62 r.

[1] Para un análisis general y regional de estas tendencias véase Michael E. Smith y Frances Berdan, *The Postclassic Mesoamerican World*, The University of Utah Press, 2003.

[2] John M. D. Pohl, "Ritual Ideology and Commerce in the Southern Mexican Highlands", en Smith y Berdan, *op. cit.*, p. 173.

[3] Frances F. Berdan, Susan Kepecs y Michael E. Smith, "A perspective on Late Postclassic Mesoamerica", en Smith y Berdan, *op. cit.*, pp. 313-317. Sobre la sobrevaloración de los comerciantes en este periodo véase Ruud Van Akkeren, "Teotihuacan Traders in Tikal's Royal Dinasty", 2014, disponible en http://www.iia.unam.mx/images/difusion/La_ruta_de_la_serpiente_Los_gremios_del_comercio_teotihuacano_en_Mesoamerica/lecturas/Ruud-van-Akkeren-Teotihuacan.pdf.

[4] Berdan, Kepecs y Smith, *op. cit.*, p. 316. Elizabeth H. Boone, "A Web of Understanding. Pictorial Codices and the Shared Intellectual Culture of Late Postclassic Mesoamerica, en Smith y Berdan, *op. cit.*, pp. 207-221; Michael E. Smith, "Information Networks in Postclassic Mesoamerica", en Smith y Berdan, *op. cit.*, pp. 181-185.

[5] Berdan, Kepler y Smith, *op. cit.*, pp. 316-317. Sobre los sistemas de escritura y sus transformaciones véase H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, Labyrinthos, 1994; Michael E. Smith y Elizabeth Boone, "Postclassic International Styles and Symbol Sets", en Smith y Berdan, *op. cit.*

[6] La primera fase de construcción de el *Tlachihualtépetl* se inició antes de la era actual, en el Preclásico tardío, hacia 500 años a.C., y la última hacia 1200 d.C. Se trata entonces de una construcción que se extendió por más de 1700 años. En su última fase sus lados alcanzaban casi 400 metros y su altura llegaba a los 60 metros, así que tales dimensiones lo hicieron el monumento más grande de Amerindia. Véase Gabriela Uruñuela, Patricia Plunket y Amparo Robles, "Building the Tlachihualtepetl: The Social and Ideological Foundations of the Great Pyramid of Cholula, Mexico", en Saburo Sugiyama, S. Kabata, T. Taniguchi y E. Niwa (eds.), *Constructing, Deconstructing, and Reconstructing Social Identity. 2000 Years of Monumentality in Teotihuacan and Cholula, Mexico*, Aichi Prefectural University, 2013, pp. 95-106; Gabriela Uruñuela y Ladrón de Guevara y María Amparo Robles Salmerón, "Las subestructuras de la Gran Pirámide de Cholula", *Arqueología mexicana*, núm. 115, 2012, pp. 36-41; Geoffrey G. M. McCafferty, "Cholula" en David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Cultures*, vol. I, Oxford University Press, 2001, pp. 202-206; del mismo autor "Tollan Chollolan and the Legacy of Legitimacy During the Classic-Posclassic Transition", en David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, University Press of Colorado, 2000, pp. 341-367. De este Tlachihualtépetl, fray Toribio de Benavente, Motolinía, ofrece una amplia relación en sus *Memoriales*, ed. crítica, introducción, notas y apéndices de Nancy Joe Dyer, El Colegio de México, 1996, capítulo XXV, pp. 225-226: Los de *Cholollа* co-

mencaron vno [*teucal*: pirámide] estremadísimo de grande, que solo la cepa del *teucal* que agora aparece terná de esquina a esquina vn tiro de ballesta; desde el pie a lo alto a de ser de buena ballesta la que allá eche vna vira. Y avn los yndios naturales *chololtecas*, muy mucho más señalan que tenía de cepa y que era más alto mucho de lo que agora está. Estos quisieron hazer otra locura semejante a los edificadores de la torre de Babilonia, y encomencaron aquel *teucal* para lo leuantar más alto que la más alta sierra de esta tierra. Y no muy lexos sino de ojo a siete o a ocho leguas tienen la más alta sierra que creo ay en la Nueua España que son el bulcán y la Sierra Blanca que siempre tiene nieue que está entre *Huexucinco* y *México*, y la sierra de *Tlaxcalla* que es asaz de alta. Y como éstos quisiesen salir con su locura e edificasen su sierra, confundióles Dios como a los que edificauan la torre de Babel, no multiplicando las lenguas mas con vna tormenta de agua y nuue de tempestad de donde cayó vna gran piedra en figura de sapo; y desde allí cesaron. Es tan de ver este edificio que sino pareciese la obra ser de piedra y adobe, ninguno creería sino que era serrejón o sierra. Andan en el como conejos y hartas bíboras. En lo alto deste edificio estaua vn *teucal* viejo, pequeño, y desbaratáronle los frayles y pusieron en su lugar vna alta cruz, que vn rayo quebró. Y puesta otra y otra tercera, acaeció lo mesmo, que ya iba presente a la tercera; que morava en aquella casa. Y fue el año pasado de mill y quinientos y treinta y cinco, por lo qual desbaratamos de lo alto y cavamos de tres estados a do hallamos algunos ýdolos pequeños, y otras cosas allí ofrecidas al demonio. Y por ello confundíamos a los yndios, diziéndoles que por aquellas idolatrías envíaba Dios sus rrayos, etcétera.

[7] Uruñuela, Plunket y Robles, *op. cit.*, p. 98.

[8] Patricia Plunket Nagoda, "El patio de los Altares en la Gran Pirámide de Cholula", *Arqueología mexicana*, núm. 115, 2012, pp. 42-44, figs. 1, 5, 6 y 7. Véanse también las obras de McCafferty citadas en la nota 1. Sobre la cerámica de esta ciudad véase Ma. Isabel Icaza Longoria, *La cerámica polícroma de Cholula*, tesis de maestría, UNAM, 2008.

[9] Gabriel de Rojas, "Relación de Cholula" (1581), en René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI. Tlaxcala*, t. II, México, UNAM, 1985, pp. 132 y 142-143.

[10] Un estudio detallado de estos procesos puede verse en Ángel García Cook, "El Epiclásico en la región poblano-tlaxcalteca", en Robert E. L. Chadwick y Ángel García Cook, *The Olmeca-Xicallanca and Teotihuacan, Cacaxtla and Cholula. El Epiclásico en la región poblano-tlaxcalteca*, Oxford, Archaeopress, 2013, pp. 2-8, y María Isabel Álvarez Icaza Longoria, *El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas*, tesis de doctorado, UNAM, 2014, p. 41.

[11] Patricia Plunket Nagoda y Gabriela Uruñuela y Ladrón de Guevara, "Cholula en tiempos de Cacaxtla. El péndulo del poder", *Arqueología mexicana*, núm. 117, 2012, pp. 58-63; García Cook, *op. cit.*, pp. 10-45.

[12] Plunket y Uruñuela, *op. cit.*, p. 63; Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García (eds.), *Historia tolteca-chichimeca*, FCE, 1989, pp. 21-22 y 150-151. La "Relación de Cholula" dice que Áquiach "tenía por armas un águila y Tlalchiach un tigre, que es el animal más bravo desta tierra, significando que así estaban ellos sobre los demás, como el águila sobre las aves y, el tigre, sobre los animales", Gabriel de Rojas, *op. cit.*, pp. 121-145. La cita en la p. 129.

[13] Del *Mapa de Cuauhtinchan número 2* disponemos de una magnífica edición con excelentes ensayos explicativos de su contenido y características. Véase David Carrasco y Scott Sessions (eds.), *Cave, City, and Eagle's Nest. An interpretive Journey through the Mapa de Cuauhtinchan No. 2*, University of New Mexico Press, 2007.

[14] H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, *op. cit.*; María Isabel Álvarez Icaza, *El Códice Laud…*, pp. 24-25.

[15] María Isabel Álvarez Icaza, *op. cit.*, pp. 43 y 249 y ss.

[16] *Ibid.*, pp. 56-57.

[17] *Ibid.*, pp. 319-322.

[18] Gabriel de Rojas, *op. cit.*, pp. 131-132.

[19] *Historia Tolteca-Chichimeca*, pp. 12-13, folios 26v y 27v. Véase también, Dana Leibsohn, "Cholula Under the Olmec Xicalanca", en su excelente estudio *Script and Glyph. Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chichimeca*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2009, pp. 112-115.

[20] Gabriel de Rojas, *op. cit.*, p. 129. Los autores que sostienen la tesis de que Cholula tenía un gobierno religioso y que su culto principal estaba dedicado a Quetzalcóatl son numerosos. Entre sus más destacados defensores sobresale William M. Ringle, Tomás Gallareta Negrón y George J. Bey III, "The Return of Quetzalcoatl: Evidence for the Spread of a world religion during the Epiclassic Period", *Ancient Mesoamerica*, núm. 9, Cambridge University Press, 1998, pp. 183-232. Por su parte, Alfredo López Austin y Leonardo López Luján que "una de las claves fundamentales para comprender los procesos iniciados en el siglo VII de nuestra era es el surgimiento de un sistema político multiétnico sustentado en la ideología de Serpiente Emplumada. En varias regiones [... y] en muy distintas épocas comprendidas entre el fin del Clásico y el del Posclásico, los representantes de este dios impusieron un orden innovador sobre poblaciones que tenían formas de gobierno más tradicionales". *Mito y realidad de Zuyuá*, FCE, 1999, pp. 9 y 75-101.

[21] Michael Lind y Catalina Barrientos, "Así era la Gran Plaza de Tollan-Cholollan", en *Arqueología mexicana*, núm. 115, 2012, pp. 48-53. La cita en la p. 49, y Michael Lind, "La estructura político-territorial de Cholula", en Annick Daneels y Gerardo Gutiérrez (eds.), *El poder compartido: ensayos sobre la arqueología de organizaciones políticas segmentarias y oligárquicas*, México, CIESAS/Colmich, 2012, pp. 99-113.

[22] *Ibid.*, p. 49.

[23] *Ibid.*, p. 49. Rojas, "Relación de Cholula", p. 131.

[24] Florescano, *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, pp. 432-434 y 439-482.

[25] Lind y Barrientos, *op. cit.*, p. 51. Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, vol. I, edición preparada bajo la coordinación de Miguel León-Portilla, UNAM, 1975, p. 386.

[26] Citado por Lind, *op. cit.*, p. 51. Las Casas dice del gobierno de Cholula que "dejada la manera vieja de cómo se solían regir, comenzaron otra nueva, y ésta fue repartir todo su señorío en cuatro partes [...] conviene a saber, en cuatro príncipes o señores que los gobernasen, y estos perpetuos en sí y en sus sucesores [...] Estos cuatro señores se debían de concertar en uno para gobernar tan gran ciudad como era Cholula". Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, vol. II, ed. y estudio preliminar de Edmundo O'Gorman, México, UNAM/IIH, 1967, p. 455. Un gobierno semejante tenía Tepeaca. Véase "Relación de Tepeaca", en Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI. Tlaxcala*, 1985, t. II, pp. 132. Las cursivas son del autor.

[27] Lind y Barrientos, *op. cit.*, p. 51.

[28] *Ibid.*, p. 53.

[29] Michael Lind, o*p. cit.*, pp. 99-113. La cita en la p. 106.

[30] Lind y Barrientos, o*p. cit.*, p. 51.

[31] Acuña, "Relación de Cholula", pp. 129-130. Apoya la interpretación de que la ciudad tenía un gobierno político superior al religioso el hecho de que cuando Hernán Cortés acabó con la rebelión planeada por los cholultecas y mató a sus caciques y capitanes, preguntó a los sobrevivientes a quién le correspondía el mando, y éstos respondieron que "a un su hermano". Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, edición, índices y prólogo de Carmelo Saénz de Santamaría, Patria, 1983, p. 223.

[32] Toribio de Benavente, *op. cit.*, pp. 222-223. Como se advierte en el relato de Motolinía el dios del viento, Ehécatl, es llamado Quetzalcóatl, y éste último es presentado como proveniente de Tula y fundador de templos del viento en Cholula, Tlaxcala y Huejotzingo.

[33] Kirchhoff, Reyes García y Güemes, *op. cit.*, pp. 143-144, párrafos 81-82.

[34] *Ibid.*, p. 143, párrafos 83-91. Leibsohn, *Script and Glyph*, p. 4.

[35] Kirchhoff, Reyes García y Güemes, *op. cit.*, p. 144, párrafos 92-93. Leibsohn, *Script and Glyph*, p. 4.

[36] Acuña, *Relaciones geográficas*, pp. 129-130. La cita de Gabriel de Rojas es muy semejante a la que proporciona fray Diego de Landa sobre la fundación de Chichén Itzá por Kukulcán. Véase *Relación de las cosas de Yucatán*, ed. de María del Carmen León Cázares, Conaculta, Cien de México, 2003, p. 94. O del mismo Toribio de Benavente, antes citado, cuyos *Memoriales* fueron escritos entre 1527 y 1541, y terminados hacia 1549.

[37] *Historia verdadera de la Conquista...*, p. 224. Bartolomé de Las Casas dice que Cholula "era madre de la religión de toda la Nueva España [...] Tiénese por cierto que tenía tantos templos como días tiene el

año [...] Contáronse cuatrocientas torres, y la del mayor templo era en gran manera señalada". *Apologética historia sumaria*, vol. I, pp. 262-263; vol. II, pp. 198-199.

[38] Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, vol. III, ed. preparada bajo la coordinación de Miguel León-Portilla, UNAM, 1976, pp. 417-418.

[39] Lind, *op. cit.*, pp. 104-105.

[40] Ángel María Garibay extrajo del llamado *Códice Matritense* de Bernardino de Sahagún textos importantes que tradujo y publicó bajo el nombre de *Veinte himnos sacros de los nahuas*, donde aparece la cita anterior. UNAM, 1958, p. 204.

[41] José de Acosta, *Historia general y moral de las Indias*, t. LXXIII, Biblioteca de Autores Españoles, p. 25 (Libro I, capítulo IV, citado por Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, FCE, 1977, p. 244).

[42] Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*, t. II, Conaculta, 1995, pp. 73-74.

[43] *Ibid.* Adelante Durán describe las fiestas, ofrendas y sacrificios que se hacían a este dios, pp. 74-78.

[44] H. B. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcoatl. The Once and Future Lord of the Toltecs*, University Press of Colorado, 2001, pp. 107-108.

[45] Keiko Yoneda, "Glyphs and Messages in the *Mapa of Cuauhtinchan número* 2", en Carrasco y Sessions, *op. cit.*, p. 182; Eleanor Wake, "The Serpent Road" (en Carrasco y Sessions, *op. cit.*, p. 226), dice a su vez que "una lectura de la máscara bucal en el *Mapa de Cuauhtinchan* 2 puede, entonces, referirse a la deidad creadora de los mixtecas".

[46] Hanns J. Prem, "Los reyes de Tollan y Colhuacan", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 30, 1999, pp. 23-70.

[47] Peter G. Bietenholz, *Historia and Fabula. Myths and Legends in Historical Thought from Antiquity to the Modern Age*, Brill, 1994, pp. 1-20.

II. ¿Mito, leyenda o historia? El misterio de Tula, Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl y del sacerdote-dios Quetzalcóatl

> El mito principal de las tribus mexicanas está relacionado con un lugar llamado Tollan, "Ciudad de los tules"; en las antiguas y nuevas fuentes jeroglíficas está consistentemente representado por una planta de tule (tolin) [...] Esta Tollan es descrita como un lugar de abundancia [...] y se dice de los toltecas que ellos eran expertos y distinguidos en toda clase de obras artísticas [...] Se creía que el imperio de Quetzalcóatl no sólo era el primero y el más antiguo que existió en el país [... también se decía] que fue el asiento de la riqueza, el origen del arte y la cultura, la fuente de la religión [...] que había sido [un reino] fundado por los dioses y [por ello] confirmado como la esencia de toda legitimidad.
>
> Eduard Seler, *Collected Works*, v, pp. 59-63.

Estas palabras, escritas hace más de un siglo por uno de los más brillantes estudiosos de las culturas amerindias, resumieron la visión idílica que se tenía de Tolan, de sus pobladores los toltecas y de su gobernante y sacerdote-dios. Esta interpretación confirma el dicho de que no hay monumento, ciudad o héroe epónimo sin fábula que los eleve a grandes alturas y les imprima las interpretaciones más fantásticas. Era ésta una visión anacrónica, construida por los indígenas descendientes de los antiguos reinos de ascendencia tolteca-teotihuacana y por los frailes y conquistadores españoles que escribieron en los siglos xvi, xvii y xviii, basados en informantes indígenas.

Sin embargo, esta visión idealizada del reino maravilloso y de su gobernante sabio y santo se adoptó en los años siguientes como verdad irrebatible y se convirtió en un tema que atrajo a una legión de investigadores y curiosos. Estos autores, formados en las más contrastadas disciplinas, visitaron Tula (algunos), leyeron los escritos y libros que entonces circulaban sobre el reino legendario y su épico gobernante, y a su vez publicaron interpretaciones diversas, contradictorias, alucinantes y obstinadas sobre Tula, sus gobernantes y el sacerdote-dios Quetzal-

cóatl. Tal cascada de ensayos, libros y obras de todo calibre apenas amainó en el siglo XX[1], cuando se dieron a conocer las primeras excavaciones arqueológicas rigurosas. Pero no fue sino hasta la aparición del libro *Topiltzin Quetzalcóatl*, escrito en 1951 y publicado cincuenta años más tarde, cuando su autor, Henry B. Nicholson, contrastó rigurosamente los relatos fantasiosos con los datos estrictamente históricos y confiables.[2] A partir de este cimiento innumerables estudios que abarcaron casi todas las disciplinas vinculadas al pasado (arqueología, historia, lingüística, epigrafía, iconografía, historia del arte, etnohistoria, etcétera), comenzaron a separar los datos empíricos de la tradición escrita y arqueológica, fundada en fechas, nombres y "datos duros", de la tradición oral o legendaria.[3] Gracias a estos avances, que algunos llamaron "revolución epistemológica", hoy tenemos una percepción más verosímil de la existencia y duración efectiva de la Tula Xicotitlan histórica, de la vida y actos del personaje llamado Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, y nuevos datos sobre la confusión de este personaje con el llamado sacerdote de Quetzalcóatl, así como hipótesis más firmes sobre el intrincado embrollo entre el gobernante llamado Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, el sacerdote Quetzalcóatl y el dios llamado asimismo Quetzalcóatl.

1. Idealización y realidad de Tolan

Puesto que los historiadores parten en sus indagaciones de los datos conocidos en el presente, parece natural que quienes primero se interesaron en el reino de Tula lo hicieran iluminados por los textos de fray Andrés de Olmos (1533-1539), fray Toribio de Benavente (1536-1541), fray Bartolomé de Las Casas (1555-1556), fray Bernardino de Sahagún (1577), fray Diego Durán (1590), o fray Juan de Torquemada (1615), autores de los siglos XVI y XVII que dieron cuenta en sus textos manuscritos de una Tula maravillosa, ornada de asombrosos templos, palacios

y saberes ancestrales, gobernada por un príncipe sabio, con virtudes de sacerdote ejemplar y con las características de un dios.[4] Ese resplandor quedó encendido en la mirada de los primeros criollos, mestizos y observadores que después del impacto de la conquista española miraron el pasado prehispánico. La fuerza de esa imagen puede resumirse en la exaltada descripción de los toltecas y sus orígenes que proporcionó Bernardino de Sahagún:

> Primeramente los *tultecas,* que en romance se pueden llamar "oficiales primos" [...] fueron los primeros pobladores de esta tierra, y los primeros que vinieron a estas partes que llaman tierras de México [...] Y vivieron primero muchos años en el pueblo de Tullantzinco en testimonio de lo cual dexaron muchas antiguallas allá, y un cu que llamaban en indio hualpacalli el cual está hasta ahora y por ser tajado en piedra ha durado mucho tiempo. Y de allí fueron a poblar la ribera de un río, junto al pueblo de Xicotitlan, el cual ahora tiene nombre de Tulla, y de haber morado y vivido allí juntos hay señales, entre las cuales dejaron una obra que está allí, que llaman *coatlaquetzalli*, que son unos pilares de la hechura de culebra que tienen la cabeza en el suelo, por pie, y la cola y los cascabeles della tienen arriba. Estos dichos *tultecas* todos se llamaban chichimecas, y no tenían otro nombre particular sino el que tomaron de la curiosidad y primor de las obras que hacían [...][5]

Luego Sahagún hace el elogio de las habilidades y saberes de los toltecas:

> Eran tan hábiles en la Astrología natural los dichos tultecas que [...] fueron los primeros que tuvieron cuenta, y la compusieron, de los días que tiene el año [...] También ellos inventaron el arte de interpretar los sueños. Y eran tan entendidos y sabios que conocían las estrellas de los cielos y las tenían puestos nombres, y sabían sus influencias y calidades, y sabían los movimientos de los cielos, y esto por las estrellas [...] Eran buenos cantores, y mientras cantaban usaban atambores y sonajas de palo que llaman ayacachtli. Tañían y componían y ordenaban de su cabeza cantares curiosos [...][6]

Más adelante Sahagún relata que tales obras y virtudes las debían a su dios, que llamaban Quetzalcóatl:

> Adoraban a un solo señor que tenían por dios, el cual llamaban Quetzalcóatl, cuyo sacerdote tenía el mismo nombre, que también le llamaban Quetzalcóatl, el cual era muy devoto o aficionado a las cosas de su señor y dios y por esto tenido en mucho entre ellos [...][7]

Del dios Quetzalcóatl Sahagún brinda esta descripción:

> Quetzalcóatl fue estimado y tenido por dios, y lo adoraban de tiempo antiguo en Tulla, y tenían un cu muy alto con muchas gradas y muy angostas que no cabía un pie. Y estaba siempre echada su estatua y cubierta de mantas, y la cara que tenía era muy fea, y la cabeza larga, y barbado. Y los vasallos que tenía eran todos oficiales de artes mecánicas y diestros para labrar las piedras verdes que se llaman chalchihuites, y también para fundir plata y hacer otras cosas. Y estas artes todas hobieron origen del dicho Quetzalcóatl.[8]

En estos párrafos Sahagún nos ha dejado una descripción, corroborada por otras fuentes, del origen de los toltecas, del primer pueblo que habitaron (Tullantzinco), de la capital del reino que construyeron más tarde (Tula), de la estatua de su dios portentoso (Quetzalcóatl), y del sacerdote que servía a éste y cumplía sus mandatos, quien también se llamaba Quetzalcóatl. Pero más adelante ese relato próximo a lo verosímil se troca en una narración hiperbólica del templo del dios y sus riquezas, y en una descripción fantástica del desastroso enfrentamiento de éste o de su sacerdote con el dios Tezcatlipoca. Esta relación se mezcla en varias fuentes con el trágico derrumbe de Tula y el despoblamiento del reino maravilloso. Cito aquí sólo los textos relativos al templo del sacerdote y del dios, porque adelante consideraré la parte más bien mitológica de su lucha con Tezcatlipoca y el fin de Tula.

Sahagún narra que "La casa o oratorio del dicho Quetzalcóatl [parece que aquí Sahagún se refiere al sacerdote] estaba en medio de un río grande que pasa por allí, por el pueblo de Tulla, y allí tenía su lavatorio el dicho Quetzalcóatl, y la llamaban chalchiuhapan".[9] Más adelante Sahagún introduce una confusión más, pues dice proceder a la descripción del templo del sacerdote de Quetzalcóatl, cuando sabemos que éstos más bien cuidaban y atendían el templo del dios:

> Había también un templo que era de su sacerdote llamado Quetzalcóatl, mucho más pulido y precioso que las casas suyas. El cual tenía cuatro aposentos: el uno estaba hacia el oriente y era de oro; y llamábase aposento o casa dorada, porque en lugar del encalado tenía oro en planchas, y muy sólidamente enclavado, y el otro aposento estaba hacia el poniente, y a éste llamaban aposento de esmeraldas y de turquesas, porque dentro tenía pedrería fina de toda suerte de piedras, todo puesto y juntado en lugar del encalado como obra de mosaico, que era

de grande admiración. Y el otro aposento estaba hacia el medio día que llaman sur, el cual era de diversas conchas mariscas, y en lugar del encalado tenía plata, y las conchas de que estaban hechas las paredes estaban tan sotilmente puestas que no parecía la junta dellas. Y el cuarto aposento estaba hacia el norte, y este aposento era de pedrería colorada y jaspes y conchas, muy adornado.[10]

Estas narraciones escritas en el siglo XVI por Sahagún y otros cronistas, fueron las bases, como lo demostró Henry B. Nicholson, sobre las que se fabricó el perdurable mito del sabio sacerdote, rey y dios Quetzalcóatl y su reino fabuloso. En los siglos XIX y XX estas fuentes vinieron a ser la referencia básica de los trabajos arqueológicos que entonces se realizaron, a pesar de que muchos de los de este oficio proclamaron que sus interpretaciones estaban fundadas estrictamente en sus excavaciones, con independencia de los textos y testimonios etnohistóricos. Pero como lo ha demostrado Susan Gillespie, "lejos de ejemplificar la independencia del uso de los textos, por un lado, y por otro de la información arqueológica, el relato de Quetzalcóatl y los toltecas se ha mantenido debido a la inextricable interdependencia de ambas fuentes, que al mezclarse entre sí, formaron un argumento circular que hoy es más difícil de desentrañar o resolver".[11] Los mexicas de Tenochtitlan dilataron esa imagen en los siglos XIV y XV, y la convirtieron en pasado prestigioso que legitimaba su ascendencia tolteca. Las páginas que siguen se empeñan en mostrar que sí es posible establecer una separación entre la Tula histórica y la fabulosa, entre el personaje histórico Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl y el mítico rey-sacerdote-dios de los toltecas, o entre el dios y el sacerdote del mismo nombre.

2. Fundación histórica de Tula y realidad de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl

Ahora sabemos que el sitio arqueológico de Tula Hidalgo, a unos 80 kilómetros al norte de la ciudad de México, tuvo una primera fundación hacia los años 650 en el poblado llamado

Tula Chico o Tulancingo. Entre los años 750 y 850 Tula Chico se extendía por más de cinco kilómetros, conformado por terrazas, barrios, calles y un centro cívico-religioso con grandes monumentos, palacios, templos, juegos de pelota, etcétera.[12] Los *Anales de Cuauhtitlán* registran la llegada del caudillo llamado Quetzalcóatl a Tollantzinco el año 870.[13] Las estructuras piramidales de este sitio fueron recubiertas con lápidas de personajes recostados (posibles tlaloques o ayudantes de Tláloc, el dios del agua) y con lápidas de serpientes emplumadas, así como por tableros que llevaban grabados la figura de [... animales depredadores].[14] Más tarde, entre 900 y 1150, muy cerca de Tula Chico cobró vida la gran urbe de Tula, que tuvo su recinto cívico-ceremonial "en el área denominada Tula Grande" (figs. 1 y 2). Según Esperanza Elizabeth Jiménez, a "este periodo correspondían las cariátides de personajes que parecen haber sido de mayor tamaño de lo que vemos actualmente en la pirámide B" (fig. 2).[15]

Ésta fue la capital del nuevo estado tolteca formado con la participación de grupos tolteca-chichimecas (procedentes de Xochicalco, Cacaxtla y lugares aledaños, más grupos otomíes y mixtecos), y los llamados *nonoalca*, provenientes de las regiones de Puebla y la costa de Veracruz. Al parecer, estos nonoalca son los famosos artífices que en las crónicas aparecen como seguidores de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl. Tal parece ser el origen histórico del reino que más tarde extendió su influencia por gran parte del centro de México y el Bajío, y por el área maya de Chiapas, Yucatán y Guatemala.[16] Un origen que aglutinaba pueblos de distintas etnias, lenguas y tradiciones culturales.

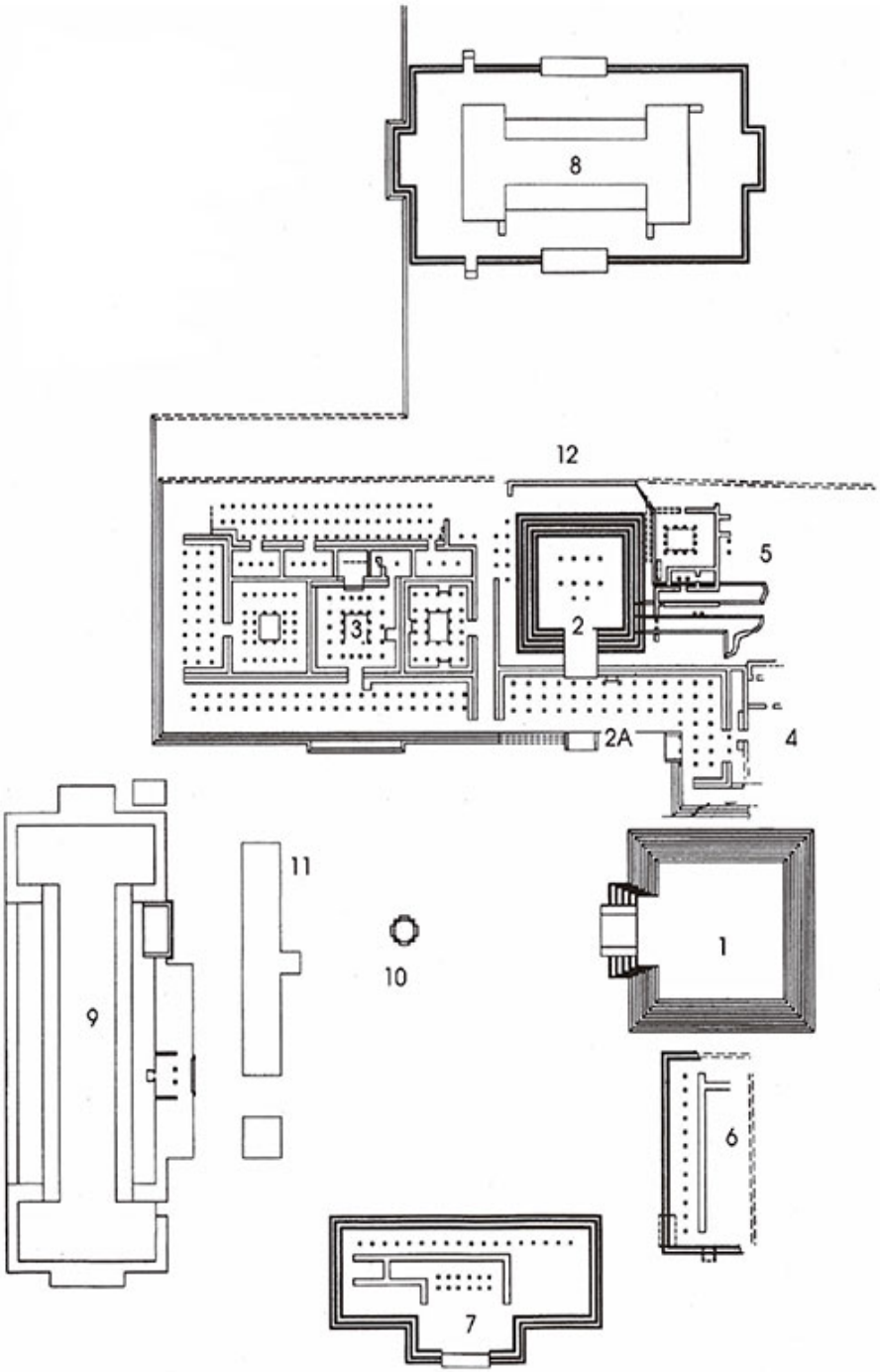

8
12
5
3
2
2A
4
11
10
1
9
6
7

FIGURA 1. Principales edificios del centro ceremonial de Tula: 1, Pirámide C; 2, Pirámide B. Vestíbulo Sur; 3, Palacio Quemado; 4, Palacio del Este, 5, Palacio de Quetzalcóatl; 6, Edificio J; 7, Edificio K; 8, Juego de Pelota 1; 9, Juego de Pelota 2; 10, Adoratorio; 11, Tzompantli; 12, Coatepantli. Foto tomada de Mastache, Cobean y Healan, *Ancient Tollan*, p. 92, fig. 5.88.

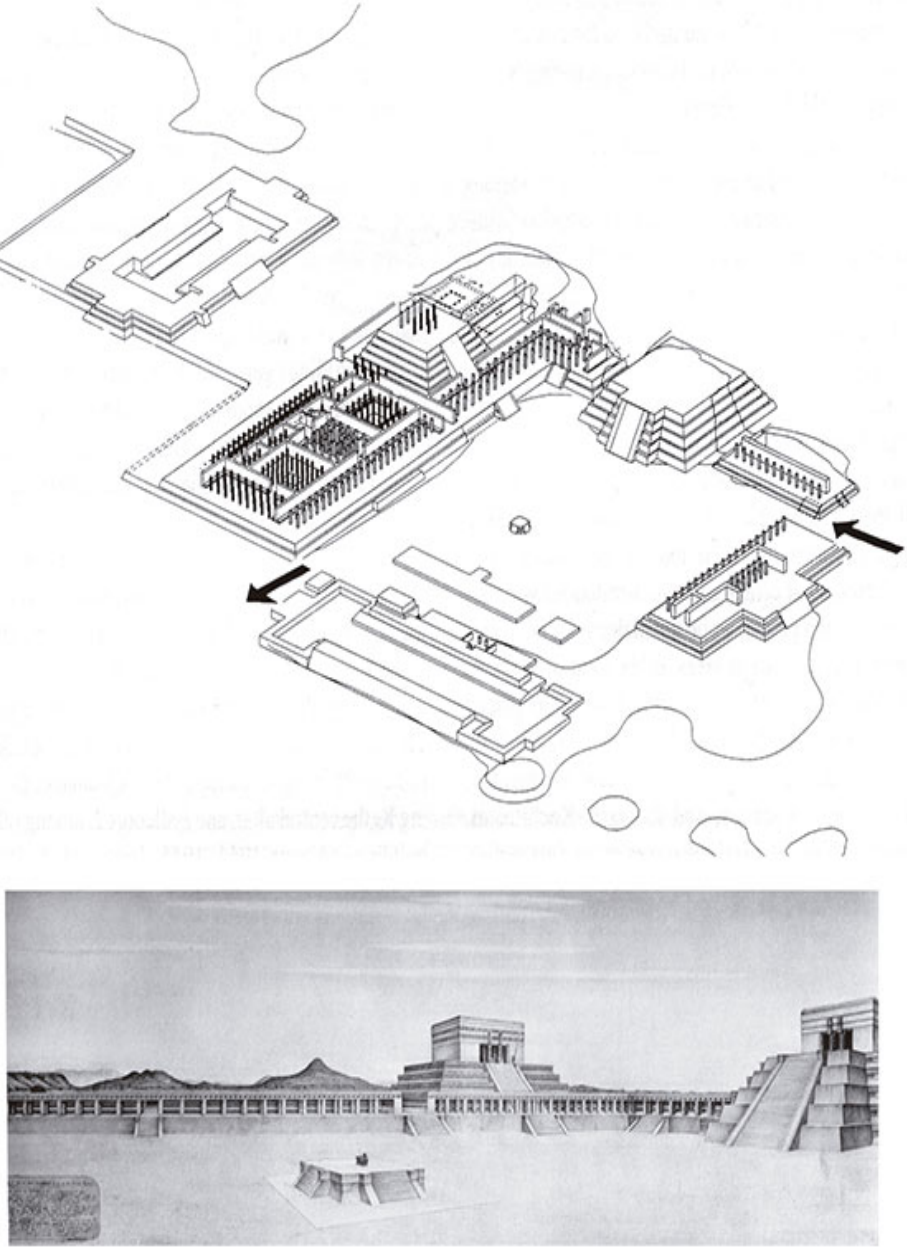


FIGURA 2. Arriba, reconstrucción del centro ceremonial de Tula. Dibujo de Alba Guadalupe Mastache y Jesús Acevedo García. Foto tomada de Mastache, Cobean y Healan, *Ancient Tollan*, p. 90, fig. 5.7. Abajo, dibujo reconstructivo de la Pirámide B de Tula, realizado por L. Covarrubias y su equipo. Museo Nacional de Antropología.

Parte del trazo urbano de Tula Chico se prolongó en Tula Grande, aun cuando el centro del primero fue quemado, saqueado y abandonado hacia 850, sin que volviera a poblarse (un misterio que sólo la futura investigación arqueológica podrá resolver). La plaza principal de Tula Grande (figs. 1 y 2), inauguró una nueva forma de planeación y asentamiento urbano. Los grandes corredores soportados por hileras de columnas, el imponente edificio de gobierno enmarcado por esculturas de serpientes emplumadas, la figura del chacmol como metáfora del sacrificio, las gigantescas cariátides representadas por efigies de guerreros, las lápidas que figuraban animales feroces, todo este conjunto enclavado en la plaza central era un despliegue del ethos guerrero, conquistador y sacrificial que caracterizó al estado tolteca fundado en esa región.

La exploración y restauración del Palacio Quemado sacó a la luz un conjunto de banquetas, frisos y lápidas donde aparecen retratados numerosos personajes. En las salas de este edificio se encontraron derrumbadas unas lápidas que tienen grabados personajes y en cuyo fondo ondula el cuerpo de una serpiente emplumada (fig. 3). Se trata de personajes masculinos bien ataviados que portan en sus manos armas curvas, dardos y a veces un cetro.[17] En la sala 2 se descubrió una banqueta de casi seis metros de largo, adornada con una procesión de 13 personajes ricamente vestidos que llevan en sus manos escudos, lanzadardos y bastones (fig. 4). En la cornisa se ven serpientes cascabel emplumadas que parecen calificar a estos personajes como integrantes de una orden militar. Los principales motivos de esta sala son personajes engalanados y armados, grandes discos solares y vasos para el sacrificio de corazones humanos (*cuauhxicalli*).

Al sur de esta sala se encuentra una banqueta que muestra seis personajes en relieve, quienes marchan en fila procesional, protegidos por la imagen de una serpiente cascabel emplumada.

Se trata, otra vez, de personajes nobles y armados. Uno de ellos lleva en su cabeza la diadema real de los mexica, el *xiuhuitzolli*, y otro tiene anteojeras de Tláloc (fig. 5).[18] Al fondo de la sala 2 se encuentra una pequeña habitación, quizá destinada a ritos exclusivos de los altos dirigentes de la ciudad. En el fondo se levanta una banqueta policroma de la que apenas sobrevive un fragmento donde aparecen dos personajes vestidos con uniforme guerrero, representados frontalmente. Portan las características armas toltecas (átlatl y dardos) y el pectoral de mariposa; atrás del individuo de la derecha ondula el cuerpo de una serpiente cascabel, el emblema tolteca del poder.[19]

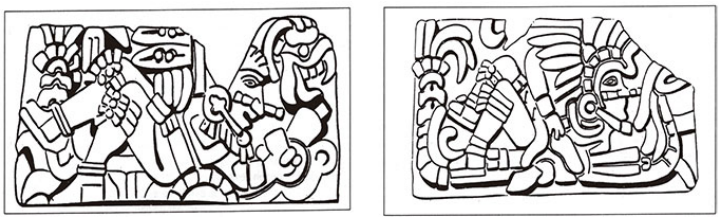


FIGURA 3. Lápida de un friso del Palacio Quemado, que muestra a unos personajes reclinados o acostados, que tienen como fondo la figura de una serpiente emplumada. Foto tomada de E. Jiménez García, *Iconografía de Tula*, figs. 55 y 56.

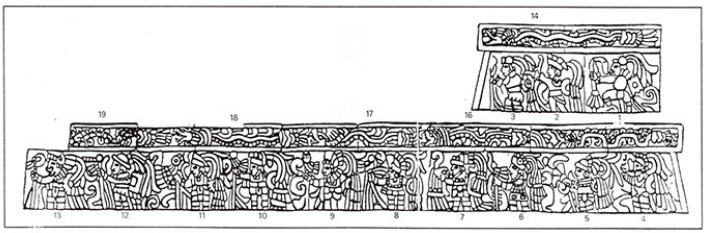


FIGURA 4. Banqueta de la sala 2 del Palacio Quemado, que muestra una hilera de 13 personajes ataviados con joyas, penachos y vestidos elegantes, quienes portan en sus manos báculos y escudos. Arriba de los personajes se ve una cornisa recorrida por serpientes cascabel emplumadas. Foto tomada de E. Jiménez García, *Iconografía de Tula*, fig. 92.

El recinto de la Pirámide B es otra área donde se agrupan frisos, lápidas y esculturas que exhiben ceremonias y personajes representativos de la vida de la ciudad. En este edificio, quizá la casa de gobierno, vemos repetirse las banquetas dedicadas a celebrar ceremonias ejecutadas por los grupos dirigentes. En la bautizada con el nombre de "Friso de los caciques", comparecen 19 personajes protegidos por la figura de serpientes empluma-

das (fig. 6), el emblema que refleja su alto rango militar. Los personajes llevan penachos, orejeras, collares y otras joyas, y en sus manos empuñan escudos y báculos; se desplazan mirando a la izquierda, hacia un lugar u objeto de culto no registrado en esta banqueta. La importancia de estos personajes y la ubicación del friso, en el vestíbulo de la Pirámide B, sugieren que las ceremonias que tenían lugar en este espacio eran ritos relevantes para los dirigentes de la ciudad. El atuendo suntuoso de los personajes y el lugar dedicado a la ceremonia indican que quizá este espacio estaba dedicado a ritos de entronización, o a ceremonias especiales que festejaban los méritos de los capitanes de la guerra y de los dirigentes.[20]

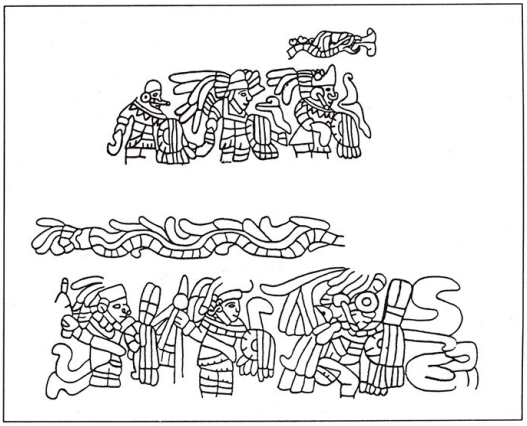


FIGURA 5. Banqueta al sur de la sala 2 del Palacio Quemado, que exhibe a seis personajes caminando en procesión. Llevan en el brazo izquierdo un escudo y en el derecho diferentes tipos de armas. Estos personajes también están enmarcados por el cuerpo de la serpiente emplumada. Foto tomada de E. Jiménez García, *Iconografía de Tula*, p. 207, fig. 94.

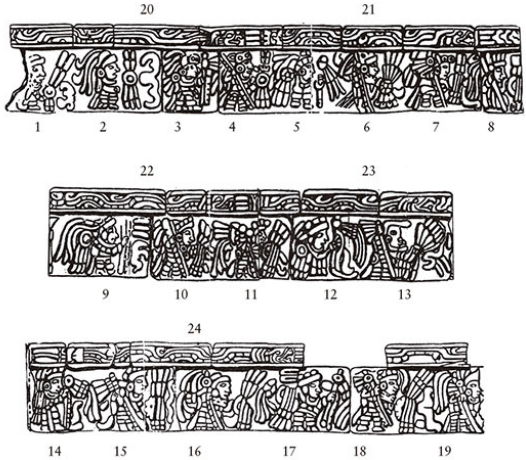


FIGURA 6. Edificio B, vestíbulo 1, "Friso de los caciques". Los 19 personajes aquí representados caminan hacia su lado izquierdo y llevan en la mano derecha un escudo y en la otra un báculo o viceversa. Foto tomada de E. Jiménez García, *Iconografía de Tula*, p. 212, fig. 96.

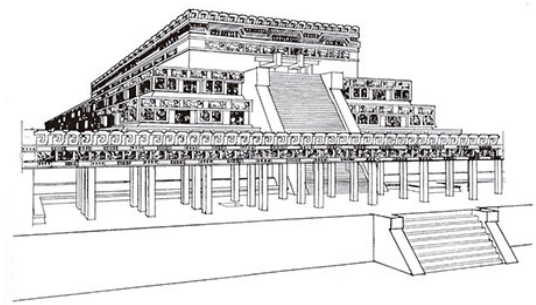


FIGURA 7. Dibujo reconstructivo de la Pirámide B de Tula, basado en las investigaciones arqueológicas de Jorge R. Acosta. Foto tomada de Cobean, Jiménez García y Mastache, *Tula*, p. 68, fig. IV 3.

En Tula el basamento de la Pirámide B estaba cubierto por tableros con bajorrelieves dedicados a celebrar la guerra y el sacrificio: representan coyotes, zopilotes, águilas y jaguares, animales emblemáticos de las órdenes militares, caminando en procesión y ejecutando el sacrificio de corazones humanos. También aparecen aquí serpientes emplumadas devorando esqueletos humanos. Jorge Acosta, el autor de esta reconstrucción, sostiene que "cuando la pirámide estaba en uso, tenía todos sus cuerpos decorados en la misma forma" (fig. 7).[21] Las figuras en relieve pintadas con colores vivos desplegaban la imagen del espíritu guerrero y del sacrificio, una imagen dedicada a conmover a las multitudes congregadas en la gran plaza.

Coronaba este edificio una sala techada semejante al recinto superior del Templo de los Guerreros de Chichén Itzá, de la que hoy sólo quedan las columnas serpentinas que enmarcaban la entrada, y los famosos atlantes y pilastras que inmortalizaron a los gobernantes de Tula. El arqueólogo Jorge Acosta encontró los restos de esta sala dispersos, enterrados alrededor del montículo principal y procedió luego a instalarlos en el basamento superior, ubicación que dio pie a la reconstrucción hipotética que hoy conocemos (figs. 7 y 8), misma que ha recibido críticas severas.[22] A este edificio parece referirse Bernardino de Sahagún, quien visitó Tula a mediados del siglo XVI, pues dice que entre las obras que hicieron los toltecas en ese lugar dejaron una "que está allí y hoy en día se ve, aunque no la acabaron, que llaman coatlaquetzalli, que son unos pilares de la hechura de la culebra que tienen la cabeza en el suelo, por pie, y la cola y los cascabeles della tienen arriba".[23]

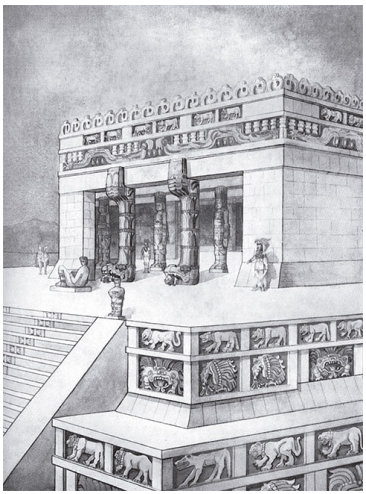


FIGURA 8. Reconstrucción de la Pirámide B de Tula por el arquitecto Ignacio Marquina, *Arquitectura prehispánica*, lám. 46.

Los cuatro atlantes y las cuatro pilastras que hoy se elevan en la cúspide son los únicos sobrevivientes de lo que en el pasado fue una de las casas de gobierno más imponentes y famosas. Se trata de piedras labradas que fueron testigos de grandes cambios estilísticos y políticos. Su antecedente lejano, las este-

las de la época Clásica, tuvieron una función mediática antes que arquitectónica. La estela de la época Clásica había sido el medio privilegiado para representar al ajaw y transmitir los mensajes derivados de su cargo. Pero en el tránsito del Clásico al Posclásico la estela aumentó de tamaño y se transformó en atlante sostenedor del techo, y también cambió su fisonomía. Los rasgos personales del ajaw fueron sustituidos por la máscara hierática del poder. Las esculturas que desde lo alto de la pirámide contemplan hoy la extensión del valle no retratan la figura de un individuo particular, pero el conjunto de los rasgos y símbolos que las conforman proyectan el espíritu bélico del ethos tolteca (fig. 9). Es decir, el tocado en forma de tambor que remata en un penacho de plumas verdes, el pectoral de mariposa, el taparrabo de nudos, el espejo amarrado a la espalda, el átlatl o lanzadardos, el manojo de flechas y la bolsa de copal en las manos, y por último, las sandalias con el emblema de la Serpiente Emplumada grabado en la parte trasera del talón, todos esos objetos, integrados en la escultura del atlante, componían los rasgos distintivos del guerrero tolteca (fig. 10).[24] En Tula, como lo han señalado algunos autores, son muy raros los retratos o cultos dedicados a los dioses.[25] La imagen pública dominante es la del guerrero victorioso, acompañada por el emblema de la Serpiente Emplumada.

FIGURA 9. Los atlantes y pilastras que coronan la parte superior de la llamada Pirámide B de Tula. Foto tomada de R. Cobean, E. Jiménez García, A. Mastache, *Tula*, lám. 9.

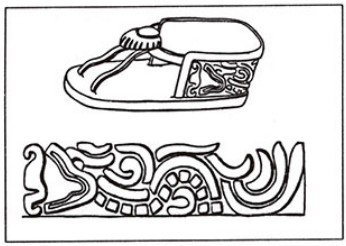


FIGURA 10. Representación del emblema de la Serpiente Emplumada en la parte trasera de las sandalias de los atlantes de Tula. Foto tomada de Jiménez García, *Iconografía de Tula*, p. 358.

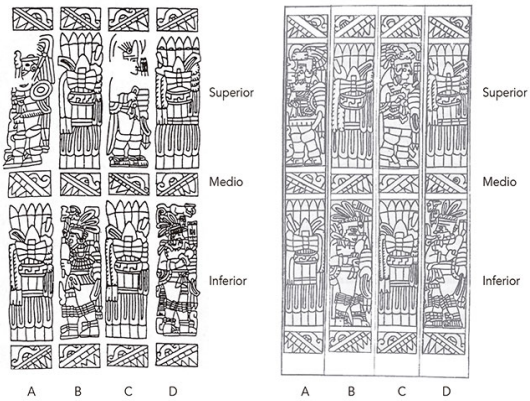


FIGURA 11. Izquierda, Pilastra 2 del edificio o Pirámide B de Tula. Derecha, Pilastra 4 del mismo edificio. Cada una de estas pilastras contiene dos personajes en la parte superior y dos en la inferior. Entre ambos se ven representaciones de flechas y manojos de dardos. En la parte superior e inferior sobresale el glifo *cipactli*, enmarcando el conjunto. Todos estos personajes presentan atributos guerreros (lanzadardos y armadura). Los personajes de la parte inferior tienen arriba un glifo que los identifica. La vestimenta, los adornos, joyas y símbolos varían con cada personaje. Foto tomada de E. Jiménez García, *Iconografía de Tula*, figs. 48 y 50.

Si la fisonomía, la indumentaria y los símbolos que rodean a los atlantes son un sumario del ethos guerrero, las cuatro pilastras del interior fueron cuidadosamente labradas para representar personajes reales, quizá a los gobernantes de Tula, como sugiere Kristan-Graham.[26] Las caras de esas pilastras tienen grabados dos personajes en la parte superior y otros tantos en la inferior, de modo que cada pilastra incorpora los retratos de cuatro personajes (fig. 11). Quizá se trata de verdaderos retratos, pues aun cuando el formato de la pilastra da la impresión de uniformidad y repetición, los estudios iconográficos mostraron que cada personaje está individualizado por los glifos, el to-

cado, el vestido, los adornos y los símbolos que le acompañan. Contra la idea general que clasifica a estas figuras como retratos de guerreros, Kristan-Graham sostiene que se trata de personajes políticos de alto rango. Considerando el lugar donde estaban ubicadas estas pilastras (en la sala principal del edificio que probablemente fue la sede del gobierno de Tula), y el rango que ostentan los personajes, arguye que se trata de retratos de gobernantes que en la tradición mesoamericana combinaban las facultades políticas con las militares. Su indumentaria reproduce el atuendo típico de los guerreros de Teotihuacán y Chichén Itzá. Portan los conocidos cascos y penachos toltecas, llevan en sus manos dardos y lanzadardos, en la parte trasera tienen amarrado un espejo redondo, y sus rasgos son semejantes al prototipo del guerrero originado en Teotihuacán.[27]

Kristan-Graham aduce argumentos convincentes para apoyar su idea de que los personajes representados en las pilastras son gobernantes. En primer lugar el contexto arquitectónico. Según las reconstrucciones disponibles la sala superior de este edificio era semejante a la magnífica sala que coronaba el Templo de los Guerreros de Chichén Itzá. Es decir, por su diseño arquitectónico y por su ubicación en la plaza mayor de la capital del reino, lo más probable es que este edificio cumpliera las funciones de palacio o casa de gobierno. En segundo lugar, como ya hemos visto, las pilastras de Tula o de Chichén Itzá no hacían más que continuar la tradición de la estela como instrumento difusor de la imagen del gobernante.[28] Los cuatro lados de la pilastra ampliaron el marco de los mensajes plásticos que emanaban del tlatoani, y por otro lado la disposición de las pilastras en hilera o haciendo rectángulos permitía volcar en el espacio discursos narrativos continuos. Así que al disponer de varias pilastras en un espacio cerrado, o a lo largo de una galería, el discurso del poder multiplicó las posibilidades de extender, reiterar, diversificar o concentrar sus mensajes. Éste es el fenómeno visual que advertimos al transitar las plazas de Tula

o Chichén Itzá, o al penetrar en la sala principal del Templo de los Guerreros o de la Pirámide B (figs. 1 y 2).

Otro argumento que refuerza la tesis de que los personajes de las pilastras son gobernantes lo presentan los glifos que aparecen al lado de su rostro, pues sabemos que desde sus orígenes la escritura fue compañera de la realeza. En estas pilastras varios de los personajes retratados están señalados por glifos que los nombran y por llevar en su cabeza la banda real, *xiuhuitzolli* (fig. 11), además del vestido y los símbolos que los identificaban como miembros de la realeza.[29] El glifo *cipactli*, representado por la cabeza simplificada de un cocodrilo, figura en la parte alta e inferior de las pilastras. Este glifo es el signo del primer día del calendario mesoamericano y fue el escogido para señalar el día de la entronización de los gobernantes mexicas, el día en que el tlatoani asumía "la carga" de su oficio.[30]

La puesta en escena de estos personajes bajo la forma de ritos procesionales impresos en banquetas, pilastras y galerías, constituye una narrativa del poder novedosa. En todos estos casos la presentación de los gobernantes es colectiva. En el caso de las pilastras que ornan la casa de gobierno se advierte que al estar una junto a la otra, en el mismo espacio, fueron concebidas como "una composición colectiva unificada". Lo mismo puede decirse de la representación de los dirigentes en las banquetas y tableros, donde se les ve desfilar en procesión, formando parte de una ceremonia colectiva.[31]

Digamos que el espacio, los símbolos y los ritos del poder experimentan en Tula un cambio importante. El espacio del poder, antes restringido al palacio y la corte real se expande al conjunto de la ciudad y hace de la gran plaza el corazón de las ceremonias colectivas. La plaza central adquiere entonces las proporciones que advertimos en Chichén Itzá, y también se multiplican las galerías y los escenarios procesionales. Espacios antes acotados, como la cancha del juego de pelota, adquieren

proporciones gigantescas y se reproducen en distintas partes de la ciudad. El palacio, los templos de los dioses protectores (en Tula se localizaron restos de un templo redondo, el prototipo de los dedicados al dios del viento), las plazas, los circuitos procesionales y los santuarios dedicados a los dioses de los barrios y grupos particulares pierden su individualidad y entran a formar parte de ciclos rituales colectivos. Se trata de ritos que exaltan la figura del guerrero, el armamento bélico, la ceremonia de decapitación, la acción de devorar corazones humanos y otros actos que celebran la guerra y el ímpetu conquistador. En Tula, como en Chichén Itzá, la arquitectura, la escultura, la pintura y los ritos grabados en los monumentos son los difusores de una ideología bélica y sacrificial.

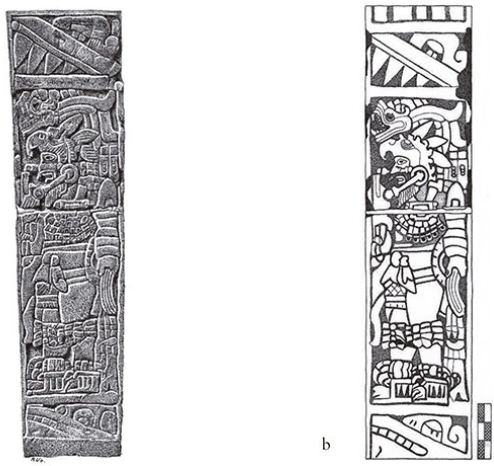


FIGURA 12. a) Imagen de un alto personaje de Tula que, según Jorge R. Acosta y otros arqueólogos, parece representar los rasgos de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, grabada en la Pilastra 3 de la Pirámide B de Tula. b) Dibujo del mismo personaje de la figura anterior, que algunos arqueólogos identifican con Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl. Dibujo de Daniel Correa Baltazar. Foto tomada de Esperanza Elizabeth Jiménez García, *Catálogo…*, p. 94, dibujo 2.

En la sala de gobierno que coronaba la Pirámide B los personajes esculpidos en las pilastras parecen representar a los antiguos dirigentes del reino, o conmemorar a jefes que ejercían colectivamente el mando. Se advierte que ninguno de ellos ocupa una posición superior o especialmente distinguida (fig. 11). Sin embargo, en la Pilastra 3 se ve un personaje con indumen-

taria guerrera y armas en las manos, barbado, identificado por el glifo de la Serpiente Emplumada a un lado del rostro, que para algunos arqueólogos reúne las características del Topiltzin Quetzalcóatl citado en las crónicas (fig. 12).[32] Uno de estos personajes (fig. 12 a y b), fue bautizado por el arqueólogo Jorge R. Acosta como "El gran sacerdote de Quetzalcóatl".[33] Pero los arqueólogos confunden aquí la descripción que los cronistas hacen del sacerdote y dios Quetzalcóatl con la efigie de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, el gobernante. Ahora sabemos que el Topiltzin Quetzalcóatl que gobernó Tula fue confundido con el sacerdote del dios Quetzalcóatl, que también se llamó Quetzalcóatl. Así, por ejemplo, fray Diego Durán llegó a decir:

> Este *Topiltzin*, que por otro nombre llamaron estos indios *Papa*, fue una persona [es decir, el sacerdote de Quetzalcóatl] muy venerable y religiosa a quien ellos [los indios] tuvieron en gran veneración y le honraban y reverenciaban como a persona santa. La noticia que del se tiene en grande, el qual bi pintado [...]: demostraba ser hombre de edad: la barba larga, entre cana y roja: la nariz algo larga con algunas ronchas en ella, o algo comida: alto de cuerpo: el cabello largo, muy llano, sentado con mucha mesura. Estaba siempre recogido en una celda orando, el qual pocas veces se dexaba ver: era hombre muy abstinente y ayunador: bibia castamente y muy penitenciero.[34]

Esta descripción corresponde en todos sus rasgos a la del sacerdote (venerable, religioso, reverenciado por su santidad, cabello largo, recogido en su celda orando, abstinente, casto y practicante de la penitencia), no al gobernante Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, que era un guerrero y cuya indumentaria debía corresponder a tal cargo. Como se ha visto antes, la figura del guerrero, los símbolos, las pilastras, las cariátides y los palacios de Tula exaltan los valores militares, la guerra, la conquista y el sacrificio ritual de los vencidos (figs. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12). Prácticamente toda la iconografía de Tula es una suma del ethos guerrero sobre el que descansaban los cimientos y la fuerza simbólica de este reino. Son imágenes semejantes a las más numerosas encontradas en Chichén Itzá, donde también predomina la figura de la Serpiente Emplumada como emblema principal del gobernante y de los capitanes de la guerra,[35] (fig.

14). La única imagen esculpida de Ce Ácatl Topiltzin que se relaciona con el gobernante de Tula es la que se encontró en un bajorrelieve del Cerro de la Malinche, cercano al sitio arqueológico de Tula. Su identidad con el gobernante de esa metrópoli está señalada por el glifo 1 caña que aparece en la parte superior derecha, atrás de su cabeza, que sabemos es el nombre calendárico que se impuso a Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl en Tula (fig. 13).

FIGURA 13. Bajorrelieve del Cerro de la Malinche, cercano al sitio arqueológico de Tula. La identidad del personaje central está señalada por el glifo 1 Caña de la parte superior derecha, que es el nombre calendárico de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl. En el lado derecho de su cara se advierte el punzón de sacrificio con el que se saca sangre de una oreja. Atrás de esta figura, ondula el cuerpo de la Serpiente Emplumada, el emblema real de los gobernantes toltecas desde Tolan-Teotihuacán. Sus pies, como se advierte, están asentados en una estera, símbolo del poder. Dibujo basado en Sáenz, *Quetzalcóatl*, fig. 2.

El cuerpo de la serpiente emplumada que aparece detrás del gobernante alude a esa calidad, pues sabemos que en Tula, Chichén Itzá, Xochicalco y México-Tenochtitlan el cuerpo ondulado de la Serpiente Emplumada era emblema del supremo gobernante de esos centros. Aquí, además, Topiltzin camina sobre una estera, otro símbolo del poder. Sin embargo, Henry Nicholson, al examinar el estilo de esta imagen, sugiere que es una obra hecha durante la época de auge del poder mexica.[36]

Otros testimonios dicen que la figura de Topiltzin Quetzalcóatl fue repetidamente pintada, esculpida y grabada en Tula. Así, un poema que llora la caída de Tula y lamenta la ausencia de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, declara: "En madera, en piedra, te dejaste pintado [...] ¡Sólo queda allí en pie la casa de turquesas, la casa de las serpientes que te dejaste erguida!".[37] Sin embargo, hasta ahora no se han encontrado retratos o efigies que lo confirmen. Los *Anales de Cuauhtitlán* registran la muerte de Quetzalcóatl (¿el sacerdote?) en Tlillan Tlapallan el año 895 y hacia 1064-1070 la destrucción y dispersión de Tula.[38]

En Chichén Itzá la figura del capitán de la guerra se multiplica en los edificios donde habita el poder y es también el personaje que ocupa el trono de jaguar, el símbolo maya que denota a quien ejerce el máximo cargo político. Lo inusitado es que en lugar de un solo poseedor de ese sitio privilegiado encontramos a varios individuos sentados en diferentes tronos o a grupos de personas ocupando un trono colectivo. Según mi interpretación, esta iconografía del poder, confirmada plenamente por los hallazgos arqueológicos del Templo del Chac Mool y el Templo de los Guerreros, y reforzada por las escenas de entronización del Templo Inferior de los Jaguares y los relieves del Templo Norte del Juego de Pelota, son las pruebas más contundentes de la existencia de un gobierno compartido por el ajaw o capitán de la guerra con los jefes de los linajes más poderosos.[39]

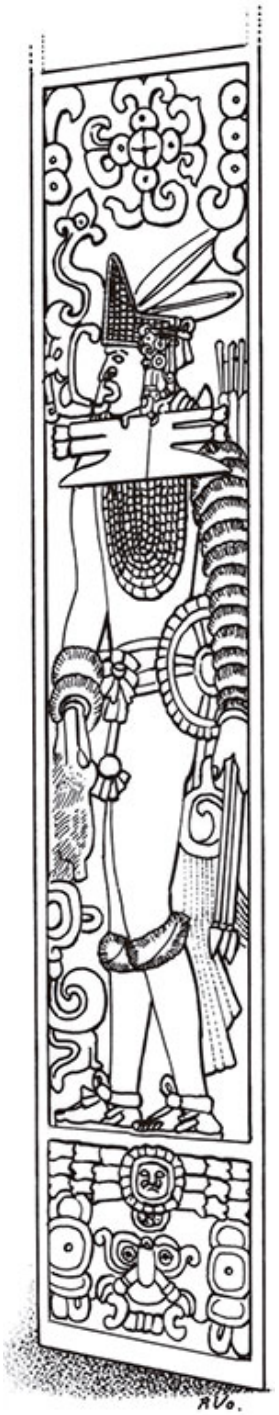


FIGURA 14. Representación de un guerrero de Chichén Itzá, grabado en una columna del Templo de los Guerreros. Dibujo basado en Maudslay, *Biologia Centrali-Americana*, plate 38.

Uno de los gobernantes de Chichén Itzá, nombrado en las inscripciones de esa capital entre 869 y 890, y más tarde entre 1185 y 1200, llamado Kakupakal, que se ha traducido como "Escudo de Fuego" o "Fuego en su Escudo", parece estar representado en la pintura mural del Templo Superior de los Jaguares, reconstruida por Adela Breton. Ahí se ve un personaje rodeado por la Serpiente Emplumada, el cual expele volutas de fuego de su cuerpo y de su escudo.[40] Lo cierto es que Kakupakal o K'ahk'Upakal es el personaje más mencionado en estas inscripciones, aludiendo a su participación en temas rituales y asociado con otros personajes de alto rango. En unas se le menciona como k'uhul ajaw, Señor Sagrado, "guardián de las ofrendas" y en ritos relacionados con la creación del mundo.[41]

En Chichén Itzá, como en Tula, la glorificación del guerrero va acompañada por la apoteosis del emblema de la Serpiente Emplumada creado por los gobernantes de Teotihuacán. En ninguna otra ciudad, ni siquiera en la antigua Tolan, se encuentra un número tan grande de representaciones de este emblema, que aquí aparece entrelazado con la amenazadora figura del guerrero. La multiplicación de la imagen del guerrero protegido por el cuerpo ondulado de la Serpiente Emplumada ocurre en las pinturas y relieves de los principales edificios de Chichén Itzá, así como en los espacios que escenifican procesiones de personajes con atuendo militar. Se advierte que los capitanes que participan en estos actos colectivos marchan envueltos por la figura de la Serpiente Emplumada. Quizá el emblema de la Serpiente Emplumada denotaba también a los guerreros que pertenecían a esa orden o cofradía, como parecen sugerirlo las imágenes que los muestran formando cuerpos procesionales o corporativos (fig. 14). El retrato de un guerrero triunfante, envuelto por la figura de la Serpiente Emplumada que se eleva sobre los cuerpos caídos de dos prisioneros, es una de las mejores

expresiones de esta glorificación de la guerra (fig. 15). Por su presencia en los monumentos más significativos y por su posición iconográfica en las escenas que narran los altos momentos en la formación política de la ciudad, la Serpiente Emplumada es la imagen paradigmática del poder asentado en Chichén Itzá.[42]

FIGURA 15. Guerrero triunfante protegido por la Serpiente Emplumada, que celebra el cautiverio de los prisioneros que yacen a sus pies. Dibujo basado en Proskouriakoff, *An Album of Maya Architecture*, p. 103.

Como se advierte, la iconografía de Tula es semejante a la más numerosa imaginería bélica encontrada en Chichén Itzá, donde el emblema de la Serpiente Emplumada campea en las escenas que describen el ejercicio del poder y la entronización de los gobernantes (fig. 16). En Chichén Itzá el personaje señalado por el emblema de la Serpiente Emplumada parece representar el poder político y militar de un gobierno colectivo, y está desprovisto de los símbolos y la escritura que antes exaltaban la figura del ajaw.[43] En Tula, en cambio, las estelas que mejor parecen representar el poder retratan al gobernante de frente, empuñando las características armas toltecas (fig. 16). Las Serpientes Emplumadas que forman una especie de S detrás de los personajes guerreros y de los posibles gobernantes, quizá representan, como sugieren Mastache, Cobean y Healan, "símbolos de realeza que probablemente aludan al título de gober-

nante. Los dos probables tronos de piedra encontrados en Tula tienen la forma de serpientes de doble cabeza."[44] Es decir, estos ejemplos muestran con fuerza que el antiguo significado de la Serpiente Emplumada como símbolo de fertilidad, regeneración y abundancia agrícola se había trocado en emblema del poder militar.

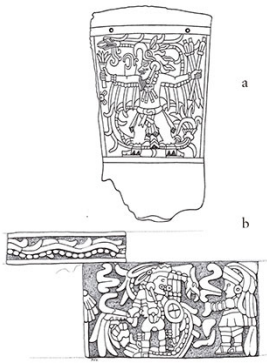


FIGURA 16. a) Representación de la figura de un guerrero en un pendiente de concha procedente de Tula. La figura tiene armas en las manos y el emblema de la Serpiente Emplumada rodeando su cuerpo. Imagen basada en Covarrubias, *Indian Art of Mexico…*; b) altar del llamado Palacio al este del vestíbulo, en Tula, cuyo personaje central profusamente ataviado y con escudo y armas en las manos aparece rodeado por otros individuos que cantan o dicen discursos. Su cuerpo está enmarcado por el emblema de la Serpiente Emplumada. En la cornisa ondula otra Serpiente Emplumada. Foto tomada de E. Jiménez García, *Iconografía de Tula*, fig. 97.

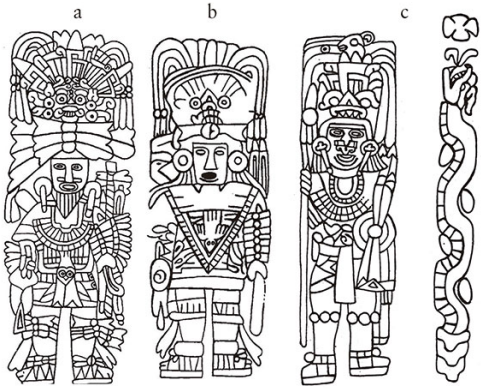


FIGURA 17. Estelas encontradas en Tula que parecen representar al tlatoani o supremo gobernante de esa capital. A) Estela 52, procedente de la Pirámide B. Las estelas B y C también se localizan en Tula, pero no hay datos sobre su ubicación original. Las tres presentan al personaje de frente, ricamente ataviado con penacho, pechera, faldilla y armas en ambas manos. En la primera el personaje tiene barbas y en la última va acompañado por una Serpiente Emplumada. Foto tomada de E. Jiménez García, *Iconografía de Tula*, figs. 52, 53 y 54.

Puede entonces decirse que el registro arqueológico de las últimas décadas prueba la existencia de una Tula histórica, funda-

da originalmente cerca de 650 en Tula Chico (el Tulancingo de las crónicas), que más tarde tuvo un desarrollo grandioso en la llamada Tula Grande (900-1150). Esta Tula, después de los estados olmecas del Preclásico y de Teotihuacán, fue el tercer poder que impuso su dominio en gran parte del territorio habitado por las culturas amerindias.[45] Algunos autores mencionan que hacia el año 1047 Tula fundó una confederación formada por Colhuacan, Otompan y Tolan,[46] (fig. 18).

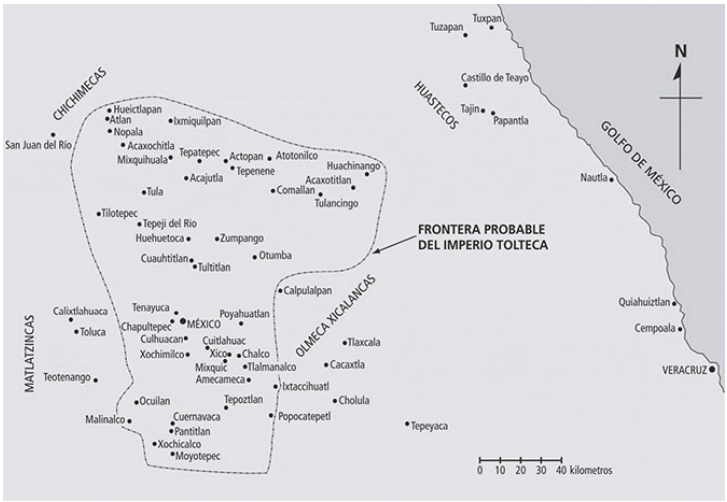


FIGURA 18. Mapa aproximado del reino tolteca, según Davies, *The Toltecs…*, p. 313. Alfred Tozzer trazó desde 1927 un mapa extenso de la influencia tolteca en Amerindia, (*Chichen Itza* and its Cenote of Sacrifice…, p. 219). Véase Gillespie, "Toltecs, Tula…", pp. 94-96.

3. Existencia histórica de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl

El personaje llamado Ce Ácatl (1 Caña) Topiltzin (Nuestro Señor) Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada), es más difícil de ubicar en el terreno histórico, quizá porque desde sus orígenes adquirió los atributos del héroe conquistador y fundador de una dinastía. Lo cierto es que, como lo mostró Henry Nicholson, de Topiltzin Quetzalcóatl disponemos de algunos datos precisos que revelan su realidad histórica. Su figura legendaria probablemente comenzó a fraguarse en la misma época en que vivió, pues de Teotihuacán a Tula, y de Chichén Itzá a las tie-

rras altas de Guatemala hay numerosos testimonios que citan a un personaje llamado Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, Nacxit, Cuculcan, Gucumatz, 9 Viento (Chiconahui), etcétera.[47] De modo que esta pluralidad de representaciones en distintas regiones de Amerindia hace improbable pensar en una versión única de este personaje. En contraste, disponemos de datos confiables que dan razón del origen y parentela del Topiltzin Quetzalcóatl de Tula.[48]

Varias fuentes coinciden en señalar que su padre fue el legendario conquistador chichimeca Mixcóatl o Camaxtli, y su madre una nativa noble del Altiplano Central, Chimalma. Nace en el año 1 Ácatl en Colhuacan o Teo (colhuacan), y al llegar a la mayoría de edad se entrega a la penitencia y sacrificios durante varios años, con el anhelo de llegar a ser un gran guerrero. En los *Anales de Cuauhtitlán* se asienta que Quetzalcóatl nació en el año 843.[49] Luego dirige a su pueblo a Tollantzinco (Tulancingo) y más tarde funda Tolan, pues se dice que "fue el primer señor de Tollan",[50] que es la razón de su ascendencia política. A partir de su entronización en Tula, sobre la cual las fuentes discrepan, pues señalan distintas fechas, su trayectoria se torna oscura.

Sobre su origen, padres y reino en Tula disponemos además de un testimonio gráfico singular. En el folio 4 de la "Leyenda de los Soles" (*Códice Chimalpopoca*, fig. 17) aparece Ce Ácatl como niño y adulto, primero en posición supina, unido por un cordón umbilical a su madre, Chimalman, y al padre, Mixcóatl. Abajo reaparece Topiltzin sentado en un trono y con corona en la cabeza. El glifo del lugar, Tolan, se ve representado por un manojo de tules.[51] Se trata de un dibujo posterior a la Conquista hecho por mano torpe, pero quizá copiado de una pintura antigua.

Misteriosamente, a partir de su entronamiento en Tula los datos de su vida y acciones como gobernante se vuelven impre-

cisos y acaban en una saga mitológica. Ya no encontramos fechas coincidentes sobre su ascenso al poder o muerte. Unos textos narran en forma mitológica la pérdida del reino de Tula y del destierro o huída de Topiltzin Quetzalcóatl de esa ciudad, y hacen de su muerte un episodio aún más inverosímil.[52]

4. Augurios del derrumbe de Tula y caída del sacerdote Quetzalcóatl

Una característica de las catástrofes que destruyen reinos o dinastías en Amerindia es que éstas son casi siempre precedidas por augurios funestos, que es lo que ocurre con la huída de Quetzalcóatl de su reino magnífico, seguida por la inmediata destrucción de Tula. Según las fuentes básicas que narran con relativa veracidad la saga de Topiltzin Quetzalcóatl, en su caída interviene prominentemente la rivalidad con Tezcatlipoca, "el Espejo Humeante", aun cuando queda en la oscuridad la causa precisa que opone al dios Tezcatlipoca con el sacerdote o rey de Tula. Algunas obras mencionan diferencias en el culto a los dioses y en la forma de hacerles sacrificios.[53] En un episodio célebre Tezcatlipoca urde una artimaña para emborrachar a Topiltzin Quetzalcóatl, quien aparece aquí con todas las apariencias del sacerdote. Al embriagarse, comete pecado sexual con su hermana o con una sacerdotisa del templo. Esta incontinencia es el pistón que desencadena las desgracias subsecuentes. Las acciones de Topiltzin Quetzalcóatl como sacerdote penitente, rígido ejecutor de los ritos, así como las escenas del engaño de Tezcatlipoca, su embriaguez y su salida de Tula están narradas gráficamente en el *Códice Florentino* compilado por Bernardino de Sahagún (figs. 18, 19, 20 y 21).[54]

En la "Historia de los mexicanos por sus pinturas", que Nicholson considera fuente principal de esta saga, el conflicto entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl adquiere tintes de posiciones religiosas opuestas. Así, en tanto sacerdote Quetzalcóatl se resiste a sacrificar víctimas humanas y por ese motivo abandona Tula.

Su carácter sacerdotal está acentuado en la "Histoire du Mechique", pues esta fuente dice que Quetzalcóatl [el sacerdote] "n'eust jamais femme ni enfants".[55] En su huída, según el relato de la *Histoire du Mechique* traducida por Rafael Tena, Quetzalcóatl atravesó diversas tierras, donde dejó huella y finalmente llegó a Cempoallan, en la costa del Golfo de México, y ahí quemó su cuerpo: "Del humo que salió de su cuerpo, dicen que fue hecha una estrella grande, que se llama Hespero".[56]

Se advierte entonces que el relato de la huída del sacerdote Quetzalcóatl se confunde en estos escritos con el nombre del Topiltzin Quetzalcóatl de Tula, así como con la destrucción de ésta, enunciada por agüeros que culminan con una sequía devastadora. Esas narraciones son una suerte de relatos mitificados que se guardaron en códices y otras pinturas, pues son numerosos los textos que contienen versiones fragmentadas o extensas del fin y huida de Quetzalcóatl y de las calamidades que abatieron su famosa capital. Nicholson piensa que el núcleo básico del relato de Topiltzin Quetzalcóatl de Tula se conservó en los calmécac de las principales ciudades del México Central, los célebres colegios donde se educaban los nobles, sacerdotes y gobernantes. Es posible que, como sugiere el mismo Nicholson, en ninguna de estas capitales se guardara un relato uniforme de estos episodios, pues en cada capital eran diferentes los cantos, poemas épicos o tradiciones históricas y legendarias que conservaban la memoria de este personaje, quizá el más citado y recordado en los textos, pinturas, anales y cantos indígenas. Probablemente este recuerdo almacenado en distintos repositorios fue más tarde reinterpretado, embellecido o deliberadamente distorsionado con fines que hoy se nos escapan.[57] Lo cierto es que de esa inmensa y contradictoria tradición nos queda un núcleo duro, el que Henry Nicholson ha llamado el "relato básico de Topiltzin Quetzalcóatl de Tula".[58] Sin embargo, en este núcleo duro se entrecruzan marañas y confusiones entre los tres personajes que se mezclan con el gobernante Ce Ácatl

Topiltzin Quetzalcóatl. Ya vimos que éste fue un hombre real, de origen colhua, quien fundó Tulancingo, donde gobernó y más tarde edificó el reino de Tula, la renombrada capital que fue el mayor poder de Amerindia entre los siglos IX y XII.[59]

En las páginas anteriores se ha visto que este Topiltzin Quetzalcóatl aparece confundido con el sacerdote de Quetzalcóatl, a pesar de que algunas fuentes lo definen claramente como sacerdote, no como gobernante ("Histoire du Mechique", pp. 163-165). El *Códice Florentino* es muy claro al señalar en el conflicto entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl que este último es un sacerdote, el sacerdote principal del dios Quetzalcóatl, mago y gran prestigitador. En este códice siempre aparece su cuerpo con el color negro que caracterizaba a los sacerdotes.[60]

Sahagún, quien se basa en fuentes mexicas tanto en el *Códice Florentino* como en su *Historia general…*, declara que aun cuando "fue hombre, teníanle por dios, y decían que barría el camino a los dioses del agua, y esto adivinaban porque antes que comienzan las aguas hay grandes vientos y polvos, y esto decían que Quetzalcóatl, dios del viento, barría los caminos a los dioses de las lluvias para que viniesen a llover". Pero inmediatamente hace la distinción entre el hombre y el dios-sacerdote. Al describir los vestidos de este último, dice:

> Los atavíos con que lo adoraban […] eran los siguientes: una mitra en la cabeza, con un penacho de plumas que se llaman *quetzalli*; la mitra era manchada con cuero de tigre; la cara tenía teñido de negro, y todo el cuerpo; tenía vestida una camisa como sobrepeliz labrada […]; tenía orejeras de turquesa […]; tenía un collar de oro, de que colgaban unos caracolitos mariscos preciosos; llevaba a cuestas por divisa un plumaje a manera de llamas de fuego; tenía unas calzas desde la rodilla abajo, de cuero de tigre […]; tenía calzadas unas sandalias teñidas de negro […] tenía en la mano izquierda una rodela con una pintura con cinco ángulos, que llaman el joel del viento; en la mano derecha tenía un cetro a manera de báculo de obispo […] *Era éste el gran sacerdote del templo.*[61]

De modo que esta cita de Sahagún esclarece que el dios y el sacerdote de Quetzalcóatl eran personajes distintos del gobernante. Aún más, el comentario de Sahagún asienta que el dios y

el sacerdote tenían vestiduras semejantes, como se advierte en las figuras 18 a 23 del *Códice Florentino* y 24 del *Códice Vaticano Latino 3738*. Por el contrario las representaciones de los jefes y gobernantes de Tula se caracterizan por sus atuendos militares (figs. 3, 4, 5, 6, 7, 11 y 12).

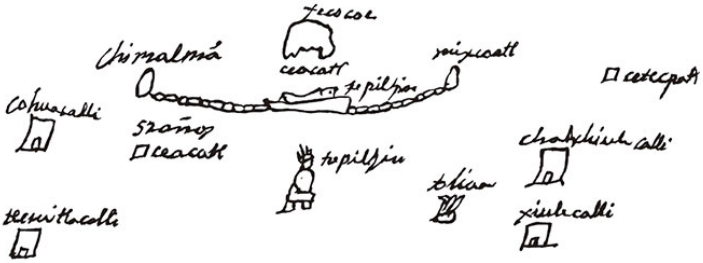


FIGURA 19. Ce Ácatl Topiltzin pintado como niño y adulto en el *Códice Chimalpopoca*. Abajo del glifo de lugar del cerro Xicococ se ve la figura de un niño en posición supina, con las palabras *ceacatl* arriba y *topiltzin* a su lado derecho. El nombre de su madre (Chimalma) aparece a la izquierda, y el de su padre (Mixcóatl) a la derecha, unidos por una suerte de cordón umbilical. El glifo de lugar Tollan (juncos o tules) está dibujado a la derecha del Topiltzin adulto, quien aparece en su trono, rodeado por sus cuatro templos. Imagen tomada del *Códice Chimalpopoca…*, fol. 4.

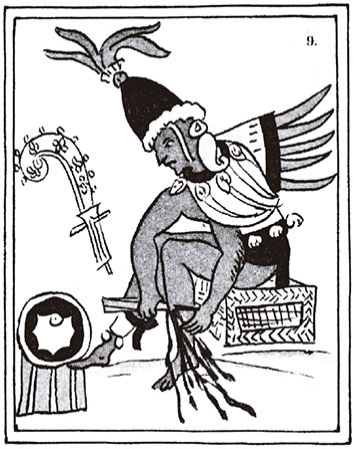


FIGURA 20. El sacerdote Topiltzin Quetzalcóatl, pintado de negro, hace el sacrificio de la sangre con espinas en sus piernas. Sahagún, *Códice Florentino*, Libro tercero, capítulo V, folio 9 v.

FIGURA 21. El sacerdote Quetzalcóatl hace el ritual del agua en la noche. *Códice Florentino*, Libro tercero, capítulo IV, folio 10.

FIGURA 22. El dios Tezcatlipoca, disfrazado, le ofrece una bebida embriagante al sacerdote Quetzalcóatl, que estaba recluido en su celda. Sahagún, *Códice Florentino*, Libro tercero, capítulo IV, folio 12 v.

FIGURA 23. Quetzalcóatl cae borracho al aceptar las bebidas embriagantes que le proporciona Tezcatlipoca. Sahagún, *Códice Florentino*, Libro tercero, capítulo XIII.

FIGURA 24. El sacerdote de Quetzalcóatl en el *Códice Florentino*, Libro primero, fig. 5.

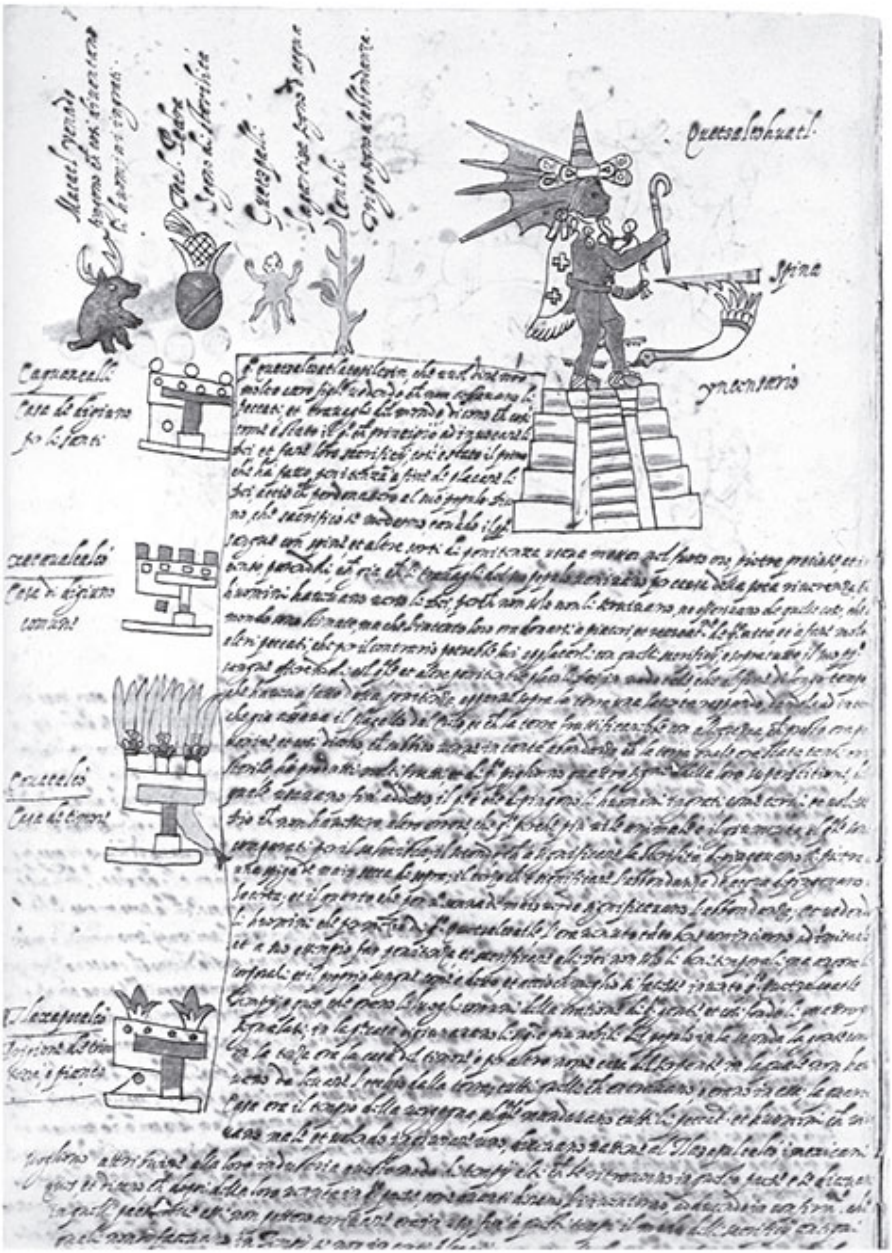


FIGURA 25. En el *Códice Vaticano Latino* 3738 se ve a Quetzalcóatl pintado de negro, como un sacerdote. Lleva en la cabeza el tocado de tigre, *ocelocopilli*, y una capa decorada con cruces rojas. Está parado en una pirámide, y esgrime su bastón curvo. Atrás de él se advierten unos símbolos relacionados con la sequía que precipitó la caída de Tula y sus cuatro casas de penitencia. Estos datos se refieren al sacerdote Quetzalcóatl, no al gobernante de Tula. Foto tomada de Kinsborough, *Antigüedades de México*, lám. IX.

Otra prueba de que el sacerdote Quetzalcóatl era el principal organizador del culto al dios del mismo nombre es la siguiente. Era costumbre que las niñas mexicas, cuando ya estaban prometidas "metíanlas en el Calmécac, si eran de la religión, y hacían saber al ministro del templo, que se llamaba Quetzalcóatl, porque este nunca salía del templo ni entraba en casa ninguna, porque era muy venerable y muy grave, y estimado como dios. Solamente entraba en la casa real y habiendo hecho saber a éste de la mozuela que entraba en aquella religión, luego la llevaban al monasterio donde la habían prometido. Llevábanla por la mano o en brazos, y presentábanla al dios llamado Quetzalcóatl, al cual servían los de esta orden…".[62]

En los variados y extensos relatos que se refieren al rey, sacerdote y dios Quetzalcóatl, o a Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, no encontramos evidencias que relacionen a éste con la entidad llamada Serpiente Emplumada, que aquí y en otros estudios identificamos como emblema de los capitanes y gobernantes de Tula, Chichén Itzá o Xochicalco, sin asociar ese emblema bélico a un pretendido culto a Quetzalcóatl-Kukulcán, como lo hacen otros autores.[63]

La confusión que más exige esclarecimiento es la del gobernante con el dios. En capítulos anteriores observamos que después de los dioses que encarnan las fuerzas naturales (tierra, agua, fuego, viento), y después de los dioses creadores impalpables, el primer dios considerado tal y encarnado en figura humana fue el dios del maíz. Posteriormente algunas de las virtudes y características de este dios se mezclaron con las del dios del viento, Ehécatl. Este dios del viento es un dios creador en las cosmogonías mayas, mixtecas, nahuas (*Códice Borgia*) y mexicas. Por muchos siglos Ehécatl continuó siendo un dios mayor, receptor de numerosos cultos y celebrado en todos los calendarios. Desde mi punto de vista es el dios que los toltecas llamaron Quetzalcóatl de Tula, y puede decirse que lo mismo

hicieron los pobladores de Chichén Itzá y más tarde los mexicas. Sahagún lo dice con fuerza cuando asienta que esta gente mexicana "atribuía el viento a un dios que llamaban Quetzalcóatl, bien casi como el dios de los vientos", y luego describe los cuatro vientos que procedían de las cuatro direcciones del mundo.[64] En el libro segundo de su *Historia general*, cuando habla de las fiestas móviles de su calendario, asienta que la sexta fiesta móvil celebraba al dios del viento, Quetzalcóatl. "En el signo llamado *Ce Ácatl*, [...] hacían gran fiesta a Quetzalcóatl, dios de los vientos, los señores principales. Esta fiesta la hacían en la casa llamada *calmécac*, que era la casa donde moraban los sátrapas [sacerdotes] de los ídolos y donde se criaban los muchachos. En esta casa, que era como un monasterio, estaba la imagen de Quetzalcóatl. Este día lo aderezaban con ricos ornamentos y ofrecían delante della perfumes y comida".[65] Este dios, no el llamado "Quetzalcóatl-Kukulcán" por Ringle, Gallareta y Bey, sí tenía templos (shrine), como lo comprueba el registro arqueológico y cultos en el territorio mesoamericano.[66] En el Posclásico parece que era un dios panmesoamericano.

En los textos que recogen la historia de Tula, Topiltzin Quetzalcóatl aparece como gobernante de ese reino y descendiente del linaje tolteca. Tula y Topiltzin Quetzalcóatl son los fundadores de un nuevo Estado y sus emblemas y símbolos son los que se ha visto nacer en Tolan-Teotihuacán y reproducirse en Xochicalco y Chichén Itzá. A su vez, los reinos posteriores declararon ser herederos de la estirpe de Topiltzin Quetzalcóatl y continuadores de la tradición tolteca que nació en Tolan-Teotihuacán. Pero en ninguna de las exploraciones arqueológicas registradas en Tula se ha encontrado huella alguna del culto a "Quetzalcóatl-Kukulcán" que aducen algunos autores. Sin embargo, la supuesta existencia de este culto ha sido afirmada por muchos autores más. Es decir, se repite la falla académica que reprochó Rhys Carpenter: "Lamentablemente, una simple conjetura surgida del taller de los eruditos necesita tan sólo que su

aprobación se repita tres veces, *ex cathedra magistrali*, para quedar autentificada y convertirse en un hecho de aceptación universal".[67]

William M. Ringle, Tomás Gallareta Negrón y George J. Bey III afirman, sin embargo, "la difusión de un culto regional centrado en Quetzalcóatl-Kukulcán en sus aspectos de Serpiente Emplumada, Venus, dios del viento y patrón de los grandes comerciantes". Se refieren a este "culto" (que no se describe), como una evidencia de "la difusión de una religión universal durante el periodo Epiclásico".[68] Es decir, agrupan bajo el manto del supuesto "culto a Quetzalcóatl-Kukulcán" a una variedad de entidades y númenes que tuvieron diferentes significados y cultos en cada uno de los lugares mencionados por estos autores: Chichén Itzá, Cholula, Cacaxtla, El Tajín, Tilantongo y la Mixteca oaxaqueña, Xochicalco, Tula, etcétera. En estos sitios, que los autores llaman "santuarios" del culto a Quetzalcóatl-Kukulcán, hubo cultos religiosos a deidades específicas, pero en ninguno de ellos se ha probado la existencia de un culto común al amorfo Quetzalcóatl-Kukulcán que describen esos autores.[69] La investigación arqueológica, iconográfica e histórica no permite hablar de una "World religion" en el Epiclásico. Los estudios sobre esos sitios muestran que en la Mixteca oaxaqueña el culto más extendido era el del dios 9 Viento, como lo muestran el *Códice de Viena* o el *Códice Zouche-Nuttall* (véase el capítulo v), donde 9 Viento es el dios principal de esa región y a él están dedicados templos prodigiosos (figs. 25 y 26), y un culto al Envoltorio Sagrado, que ocupa el lugar principal de su templo.[70] En Xochicalco, por ejemplo, el llamado "Templo de Quetzalcóatl" no era sino el palacio real de ese sitio, donde la figura de la Serpiente Emplumada emerge como el emblema de la realeza. Su simbolismo, como lo ha mostrado Virginia Smith, es una expresión del poder político y militar que gobernaba ese reino.[71] En Cacaxtla, las pinturas expuestas en el sitio más relevante

(Muro Sur-Pórtico), enmarcadas por Serpientes Emplumadas, aluden al personaje 13 Águila Guacamaya y a 9 Lagarto Flor Amarilla (figs. 8 y 9 del capítulo IX), y ambas son representaciones de gobernantes poderosos, que exhiben los símbolos emblemáticos de la casa real de Cacaxtla. En esta iconografía la Serpiente Emplumada no alude a ningún culto religioso, sino que es, como lo advirtió Marta Foncerrada, un símbolo inequívoco del poder real, un emblema del gobernante en funciones.[72]

FIGURA 26. 9 Viento, el Ehécatl mixteco. *Códice Zouche-Nuttall*, lám. 65.

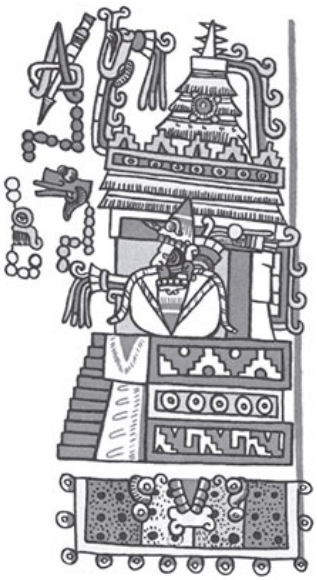


FIGURA 27. El templo de 9 Viento, con su techo cónico y el Envoltorio Sagrado en su interior. *Códice Zouche-Nuttall*, lám. 15.

FIGURA 28. El templo de 9 Viento, con el envoltorio sagrado. *Códice Zouche-Nuttall*, lám. 21.

En Cholula Ehécatl, el antiguo dios del viento, el dios que los poderosos comerciantes habían convertido en la deidad suprema de su gremio y de la misma ciudad, era un culto político entreverado con el religioso (véase el capítulo x de este ensayo). En Tula y Chichén Itzá tampoco encontramos el predominio de un culto a "Quetzalcóatl-Kukulcán",[73] sino la exaltación intensa y ubicua del emblema de la Serpiente Emplumada como símbolo representativo de los capitanes de la guerra y los gobernantes de esos reinos.[74] Pero quizá la afirmación más débil, infundada y fantasiosa de "The Return of Quetzalcoatl" es la que califica el culto de Quetzalcóatl de "alta noción espiritual abstracta", una aseveración que culmina con la conclusión de que este culto "panmesoamericano a Quetzalcóatl-Kukulcán" es equiparable al culto religioso de la iglesia cristiana medieval o a la mesiánica expansión islámica, cultos avasalladoramente dominados por la autoridad religiosa.[75] En las culturas amerindias, hasta donde alcanzan mis conocimientos, la religión, sus practicantes y su sacerdocio siempre estuvieron bajo el mando del poder político-militar y a su servicio. Los grandes estados (olmecas, teotihuacanos, toltecas o mexicas), fueron estados construidos principalmente por la fuerza de las armas y la política. En 2004 el primer autor del estudio citado cambió abruptamente su interpretación. En lugar de un liderazgo religioso en las transfor-

maciones que ocurren entre el Epiclásico y el Posclásico, propuso que el "culto a Quetzalcóatl" estaba integrado por una serie de creencias y prácticas asociadas con la ideología del liderazgo", es decir, con los aspectos militares y los ritos de investidura y ascensión al poder.[76]

Lo anterior nos lleva a reconocer que a fines del Epiclásico (800-900 d.C.) y durante el Posclásico (1000-1521 d.C.) es evidente un cambio en la concepción y representación de los dioses. En las primeras cosmogonías olmecas o mayas, es decir en el Preclásico (1000 a.C. y 100 d.C.) y comienzos del Clásico (200-400 d.C.), los dioses creadores, invisibles e impalpables, son los actores supremos. Su acción está presente en la creación primordial del cosmos, cuando nace la superficie terrestre, los seres humanos y las plantas y animales que animan el mundo. Pero en el Clásico tardío (500-700 d.C.) y en el Epiclásico (800-900 d.C.), los dioses supremos parecen retirarse del escenario central, pues son sustituidos por una suerte de dioses-héroes, como Jun Ajaw y Xbalanqué entre los mayas, o 9 Viento entre los mixtecos del *Códice de Viena* (véanse los capítulos IV y V de este ensayo). J'un Ixiim, el dios maya del maíz en el Clásico tardío y el 9 Viento mixteco del Epiclásico, son ahora los actores principales, los dioses-héroes más próximos a la humanidad terrena que los celebra como sus creadores y protectores. Se trata de héroes culturales que llevan los bienes de la civilización a los seres humanos. Otra de sus características es la de ser dioses-héroes de sus reinos o de un área étnico-cultural limitada geográficamente, como es el caso del territorio maya o de la mixteca oaxaqueña.

Otro cambio en la representación de los dioses ocurre en el Posclásico temprano (1000-1200), con el desplome de Cholula y luego de Tula. Los personajes celebrados en este tiempo no son ya los dioses creadores del cosmos primordial ni los dioses-héroes, sino los caudillos y jefes militares que conquistan territo-

rios y fundan nuevos reinos y dinastías e imponen una nueva jerarquía en la realidad social (véase el capítulo VII). El ejemplo paradigmático de este nuevo orden político y social es el del jefe político y héroe cultural Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, que inicia su carrera como sucesor del conquistador chichimeca Camaxtli-Mixcóatl, funda Tulancingo y crea más tarde el poderoso reino de Tula entre los años 800 y 1200. Ningún otro personaje histórico alcanzó la resonancia política, social, religiosa y mítica que tuvo Topiltzin Quetzalcóatl en la memoria colectiva. Su huella fue tan profunda que después de su entronización en Tula todos los reinos posteriores reivindicaron ser descendientes de la estirpe de Topiltzin Quetzalcóatl y fundaron su legitimidad en su ascendencia tolteca.

---

[1] Véase una excelente revisión de las distintas interpretaciones sobre Tula, los toltecas y Quetzalcóatl en Susan D. Gillespie, "Toltecs, Tula, and Chichén Itzá: the Development of an Archaeological Myth", en Jeff K. Kowalski y Cynthia Kristan-Graham (eds.), *Twin Tollans*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2007, pp. 85-127.

[2] H. B. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcoatl. The once and future lord of the Toltecs*, The University Press of Colorado, 2001.

[3] Véase como ejemplo de esta tendencia Hanns J. Prem, "Los reyes de Tollan y Colhuacán", pp. 23-70. Prem se refiere a las "leyendas en forma de amplias narraciones frecuentemente con un fuerte aspecto mítico en las cuales actúan tanto dioses como seres humanos", y a la "información de carácter meramente histórico —nombres y fechas que forman los "datos duros"— [...] transmitida a través de fuentes pictóricas [...] necesariamente, muy restringida", p. 47.

[4] Véanse las obras citadas de Las Casas, Durán y Torquemada, pero especialmente la de Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Alfredo López Austin y Josefina García Quintana (estudio introductorio, paleografía, glosario y notas), Conaculta, 2000; Libro primero, capítulos V y XIX; Libro cuarto, prólogo; Libro sexto, capítulos VII, XXXIII y XXXIX; Libro octavo, capítulos I-V, y el ensayo citado de Gillespie.

[5] Sahagún, *Historia general...*, Libro décimo, capítulo XXIX, pp. 949-950.

[6] *Ibid.*, pp. 952-953.

[7] *Ibid.*, pp. 953-954.

[8] Sahagún, *Historia general...*, Libro tercero, capítulo III, p. 308.

[9] Sahagún, *Historia general...*, Libro décimo, capítulo XXIX, p. 951.

[10] *Ibid.*, p. 950. En los *Anales de Cuauhtitlán* se dice que Quetzalcóatl llegó a Tollantzinco en 870, donde se quedó cuatro años y edificó una casa de tablas de turquesa, [que era] su casa de ayunos. Rafael Tena (paleografía y trad.), *Anales de Cuauhtitlán*, Conaculta, Cien de México, 2011, p. 41.

[11] Susan D. Gillespie, "Toltecs, Tula, and Chichén Itzá…", pp. 85-217. La cita en la p. 88.

[12] Hugo Moedano, *Tollan*, tesis de maestría, INAH, 1946; Dan M. Healan, "The Archaeology of Tula, Hidalgo, Mexico", *Journal of Archaeological Research*, vol. 20, núm. 1, Nueva York, Springer, 2012; Robert H. Cobean, Elizabeth Jiménez García y Alba Guadalupe Mastache, *Tula*, Colmex/FCE, 2012, pp. 31-41.

[13] Rafael Tena, *Anales de Cuauhtitlán*, p. 39.

[14] Esperanza Elizabeth Jiménez García, *Catálogo escultórico-iconográfico de Tula, Hidalgo. Sus imágenes en piedra*, Famsi, 2008, p. 17. Disponible en http://www.famsi.org/reports/07027JimenezGarcia01.pdf

[15] *Ibid.*, p. 18.

[16] Cobean, Jiménez García y Mastache, *op. cit.*, p. 33-34.

[17] Elizabeth Jiménez García, *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*, México, INAH, 1998, pp. 145-157.

[18] *Ibid.*, pp. 194-203, fig. 92 y 205-210, fig. 94. Véase también Mastache, Cobean y Helan, *Ancient Tollan*, Boulder, University Press of Colorado, 2002, pp. 116-127.

[19] Mastache, Cobean y Healan, *op. cit.*, p. 117.

[20] Véase la descripción de esta banqueta y de sus personajes en el libro citado de Jiménez García, pp. 205-206, y también en Mastache, Cobean y Healan, *op. cit.*, pp. 122-125.

[21] Acosta, "Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo.", en *Anales del Museo Nacional de México*, vol. 8, México, INAH, 1956, p. 40; Diehl, *Tula, the Toltec Capital of Ancient Mexico*, Londres, Thames and Hudson, 1983, pp. 61-64, y Jiménez García, *Iconografía de Tula*, pp. 266-291. Sabemos, sin embargo, que el modo de reconstruir la Pirámide B de Tula lo tomó Marquina de Chichén Itzá. Véase Gillespie, "Toltecs, Tula…", p. 98.

[22] Jorge R. Acosta, "Interpretación de algunos de los datos obtenidos en Tula relativos a la época tolteca", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. XIV, 2a. parte, Sociedad Mexicana de Antropología, 1956-1957, pp. 75-110. Es preciso recordar aquí el artículo de Augusto Molina Torres, "Archaeological Building: Restoration or Misinterpretation", en Elizabeth H. Boone (ed.), *Falsification and Misinterpretation of Pre Columbian Art*, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 125-141. Molina arguye que la reconstrucción de la Pirámide B de Tula tomó como modelo la restauración del Templo de los Guerreros de Chichén Itzá.

[23] Sahagún, *Historia general…*, Libro décimo, capítulo XXIX, p. 949. Los arqueólogos que trabajaron este monumento constataron que, en efecto, los pilares que corresponden al cuerpo de la serpiente descendente no estaban terminados. Véa-

se López Luján, Cobean y Mastache, *Xochicalco y Tula*, México, Conaculta/Jacca Book, 1995, figs. 43 y 57.

[24] Véase la minuciosa descripción de la indumentaria de los atlantes y personajes grabados en las pilastras de Tula que hace Cynthia Kristan-Graham en su tesis de doctorado *Art, Rulership and the Mesoamerican Body Politic at Tula*, University of California, 1989, pp. 114-172. En esta obra la autora identifica la figura de los atlantes con los *mimixcoa* (pp. 149-150).

[25] Coe y Koontz, *México. From the Olmecs to the Aztecs*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 176.

[26] Kristan-Graham, *Art, Rulership and the Mesoamerican Body Politic at Tula,* capítulo VIII.

[27] *Ibid.*, pp. 253-265 y 295; Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2012, p. 200.

[28] Kristan-Graham, *ibid.*

[29] *Ibid.*, pp. 255-259.

[30] *Ibid.*, pp. 217-237; Mastache, Cobean y Healan, *op. cit.*, pp. 116-223.

[31] Kristan-Graham, *ibid.*, pp. 313-315; Mastache, Cobean y Healan, *ibid.*, pp. 118-123.

[32] Jorge R. Acosta, *Tula* (guía), INAH, 1967, p. 38, fig. 14; Mastache, Cobean y Healan, *ibid.*, p. 100. La identificación de este personaje con Topiltzin Quetzalcóatl está basada en las crónicas de los frailes e historiadores mestizos de los siglos XVI-XVIII. Hasta la fecha no se ha encontrado un testimonio sólido que aluda al gobernante de ese nombre.

[33] Citado por R. H. Cobean, E. Jiménez, García y A. G. Mastache, *op. cit.*, p. 90. Véase también Mastache, Cobean y Healan, *ibid.*, p. 100.

[34] Diego Durán, *op. cit.*, vol. II, capítulo I, p. 17.

[35] Véase Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores…*, capítulo V, figs. 2, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, etcétera.

[36] Henry H. Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl*, p. 234.

[37] Ángel María Garibay (ed.), *Poesía náhuatl*, vol. III, UNAM, 1968, p. 2.

[38] Rafael Tena, *Anales de Cuauhtitlán*, pp. 51- 61 y 63.

[39] Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores…*, p. 163, fig. 24. Apoyo las consideraciones del brillante estudio de Jeff Karl Kowalski: "What's Toltec at Uxmal and Chichén Itzá? Merking Maya and Mesoamerican Worldviews and World Systems in Terminal Classic to Early Postclassic Yucatan", en J. K. Kowalski y C. Kristan-Graham, *Twin Tollans*, pp. 251-313.

[40] Véase Romandía de Cantú, Graciela y Román Piña Chan, *Adela Breton. Una artista británica en México*, México, Smurfit Cartón y Papel México, 1993, p. 134. Sobre Kakupakal y sus dos personajes véase David H. Kelley, "Kakupakal and the Itzas", *Estudios de Cultura Maya*, vol. 7, México, UNAM/IIF, 1968, pp. 255-268; Ke-

lley, *Deciphering the Maya Script*, Austin University, 1977, pp. 177, 181, 211, 240-242 y 288; Erik Boot, *Continuity and Change in text and image at Chichen Itza. Yucatan, Mexico,* Leiden, CNWS Publications, 2005, p. 229 y ss.; Erik Velásquez García, *Kakupakal*, (en prensa). El estudio de Erik Velásquez García es el que mejor trata los orígenes y debates sobre este célebre personaje registrado en las inscripciones de Chichén Itzá fechadas entre 869 y 890.

[41] Velásquez, *Kakupakal*.

[42] Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores*, p. 169, figs. 2, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 30, 31, 32, 33 y 34.

[43] Véase un desarrollo más acabado de este argumento en Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores…*, capítulo V, Apoteosis de Kukulcán en Chichén Itzá".

[44] Mastache, Cobean y Healen, *Ancient Tollan*, p. 304; Florescano, *Ibid.*

[45] Michael D. Coe y Rex Koontz, *op. cit.*, capítulo 8.

[46] Chimalpahin, Domingo, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, Rafael Tena (paleografía y trad.), México, Conaculta, 1998, p. 80; Davies, *The Toltecs until the Fall of Tula*, Norman, University of Oklahoma Press, 1977; Nicholson, *Topiltzin Quetzalcoatl…*, pp. 130-131.

[47] Véase, por ejemplo H. B. Nicholson, "Ehecatl Quetzalcoatl vs Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan. A problem in Mesoamerican Religion and History", *International Congress of Americanists, Proceedings, Paris* 1976, París, Société des Américanistes, 1979, pp. 35-47. Nigel Davies, *op. cit.*, capítulos 7 y 9, pp. 14-15, 70-74.

[48] Nicholson, *Topiltzin Quetzalcoatl*, p. 249 y ss.

[49] Rafael Tena, *Anales de Cuauhtitlán*, pp. 37 y 51.

[50] Rafael Tena (paleografía y trad.), *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, México, Conaculta, 2002: "Historia de los mexicanos por sus pinturas", p. 43. "Le Histoire du Mechique", pp. 159-161, dice que sus padres fueron Camaxtle y Chimalman, y que ésta murió en el parto. Fue criado por su abuelo y luego por su padre, quien lo prefería a sus otros hermanos y por ello éstos lo mataron. Quetzalcóatl vengó a su padre y mandó hacer un templo en su honor. Véase también "Leyenda de los Soles", p. 125.

[51] *Códice Chimalpopoca*, fol. IV, (*Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*, Primo Feliciano Velázquez (ed. y trad.), México, UNAM, 1945.

[52] El "Memorial de Colhuacan" de Chimalpáhin dice que "Topiltzin-Huéimac nació en 963", p. 77. Pero esta fecha y la de su entronización siguen siendo un tema controvertido. Véase, por ejemplo, Davies, *op. cit.*, pp. 171-175, y especialmente las notas a la Table 13, donde Davies cita la biografía de Topiltzin Quetzalcóatl según distintas fuentes, con sus hechos principales (pp. 434-438). Sobre la mitificación de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl véase Susan D. Gillespie, *The Aztec Kings. The Construction of Rulership in Mexica History*, Tucson, The University of Arizona Press, 1989, capítulo 6.

[53] Nicholson, *Topiltzin Quetzalcoatl*, capítulo 1, p. 251. Véanse otras interpretaciones en Michel Graulich, *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Colegio Universitario/Ediciones Istmo, 1990, pp. 205-220.

[54] *Códice Florentino*, ed. facsimilar, t. I, Libro tercero, folios 211 recto, 211 verso, 213 recto y 223 recto. Diego Durán proporciona un cuadro más exagerado de esta contienda. Dice que Topiltzin cuando llegó a estas tierras "comenzó a juntar discípulos y a edificar iglesias y altares, y que sus discípulos salían a predicar" en varios lugares. Es decir, lo pinta como un sacerdote. Durán, *Historia de las Indias de Nueva España...*, vol. II, capítulo I, pp. 19 y 23. Sahagún, *Historia general...*, Libro octavo, p. 733. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl agrega, sin datos comprobados, que al cumplirse 52 años del reinado de Topiltzin Quetzalcóatl en Tula, se levantaron contra él muchos capitanes y millares de hombres. A ello se sumó la presencia de grandes sequías "y una general seca en sus frutos y semillas, y luego grandes pestilencias [...] de lo cual se destruyeron todos que casi no quedó hombre; y su última destrucción fue en el año Ce Tecpatl (y a la nuestra 958)... [y fue] Topiltzin que se escapó huyendo con algunos pocos de los suyos y se metió por la tierra adentro hasta Tlapalan", Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, vol. II, capítulo III, Tercera relación, pp. 418-421.

[55] Nicholson, *Topiltzin Quetzalcoatl...*, p. 15. La "Histoire du Mechique", p. 165, dice, en traducción de Rafael Tena: "Este Quetzalcóatl no tuvo jamás mujer ni hijos".

[56] Tena, *Mitos e historias...*, "Histoire du Mechique", pp. 163-165.

[57] Nicholson, *Topiltzin Quetzalcoatl...*, p. 249 y ss.

[58] *Ibid.*

[59] Nigel Davies, *op. cit.*; Cynthia Kristan-Graham, *op. cit.*; R. H. Cobean, E. Jiménez García y A. G. Mastache, *Tula*; Mastache, Cobean y Healan, *Ancient Tollan.*

[60] Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain. Fray Bernardino de Sahagún*, Salt Lake City, University of Utah Press, t. 3, 1963, capítulo III, p. 13. En otra parte, pp. 14-15, dice el *Códice* que Quetzalcóatl siempre hacía penitencias, y que todos los sacerdotes lo imitaban. Henry Nicholson mostró con claridad las diferencias entre el dios y el gobernante en "Ehecatl Quetzalcoatl vs. Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan: A problem in Mesoamerican Religion and History", pp. 35-47. Sobre el color negro en la piel de los sacerdotes véase la tesis de María del Rosario Nava Román, *El color negro en la piel y su poder político-religioso en el mundo mesoamericano del Altiplano Central a la Mixteca*, tesis de maestría, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

[61] Sahagún, *Historia general...*, Libro primero, capítulo V, p. 73. Cursivas mías.

[62] Sahagún, *Historia general...*, Libro sexto, capítulo XXXIX, pp. 650-651.

[63] Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores...*, p. 205, n. 40. Tal es el caso de W. M. Ringle, T. Gallareta Negrón y G. J. Bey, en el estudio titulado "The Re-

turn of Quetzalcóatl. Evidence for the Spread of a World Religion during the Epiclassic Period", ya citado.

[64] Sahagún, *Historia general…*, Libro séptimo, capítulo IV, p. 700.

[65] Sahagún, *Historia general…*, Libro segundo, capítulo XIX, p. 171.

[66] Ringle, Gallareta y Bey, *op. cit.*, p. 227, afirman que "el culto a Quetzalcóatl-Kukulcán" formó una especie de red que estableció "una cadena de templos dedicados principalmente a Quetzalcóatl-Kukulcán. Esta cadena trasciende las fronteras políticas e incluye sitios como Cholula, Cacaxtla, El Tajín, Xochicalco, [Chichén Itzá] y por último, Tula".

[67] *Ibid.* La cita de Rhys Carpenter está tomada de John A. Graham, "Leyendo el pasado: la arqueología olmeca y el curioso caso de la estela C de Tres Zapotes", en Uriarte y González Lauck (coords.), *Olmeca*, t. I, México, UNAM/IIE, 2008, pp. 39-63. La cita en las pp. 62-63.

[68] William M. Ringle, Tomás Gallareta Negrón y George J. Bey III, *op. cit.*, pp. 183-232.

[69] *Ibid.*, pp. 185-187 y 192.

[70] Además de lo explicado en el capítulo V de este ensayo, véase un excelente análisis sobre la presencia de 9 Viento en la Mixteca y en el *Códice Zouche-Nuttall*, en el libro de Bruce E. Byland y John M. D. Pohl, *In the Realm of 8 Deer*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994, pp. 119, 129-132, y especialmente las pp. 73-85, figs. 14-15, 30-33.

[71] Véase Virginia Smith, "The Iconography of Power at Xochicalco: The Pyramid of the Plumed Serpents", en Kenneth G. Hirth (ed.), *Archaeological Research at Xochicalco*, vol. 2, Salt Lake City, University of Utah Press, 2000, pp. 57-82; y Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores*, pp. 117-126.

[72] Foncerrada, *Cacaxtla*. Citada por Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores*, pp. 127-129.

[73] Ringle, Gallareta Negrón y Bey III, afirman en el artículo citado que Tula fue el santuario principal del culto a Quetzalcóatl-Kukulcán, p. 223.

[74] Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores*, capítulos V y VI; del mismo autor, *Los orígenes del poder…*, capítulos VI y VII.

[75] "The Return of Quetzalcoatl…", p. 227.

[76] William M. Ringle, "On the Organization of Chichen Itza", *Ancient Mesoamerica*, núm. 15, *Cambridge University Press*, 2004, pp. 167-218. En este estudio el autor reconsidera la importancia de los gobernantes en la creación de una ideología y un ritual del poder, pero sigue identificando a éstos con un "culto a Quetzalcóatl" general, y no con el nombre y la propia identidad del gobernante. Véase una posición contraria a ésta en *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, 1a edición 2004; edición revisada 2012.

III. Dioses y emblemas de los mexicas

La huella del héroe-gobernante que se plasmó en el personaje histórico y en el mito de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl tuvo influencia mayor en el escenario político e ideológico que siguió a la caída de Tula hacia 1150-1200. La destrucción del estado Tolteca, que algunos piensan que llegó a formar una confederación semejante a la Triple Alianza mexica, integrada por Tula, Colhuacan y Otompan, impulsó otra diáspora que desparramó las etnias asentadas en Tula por el centro, sur, occidente y Centroamérica. John Pohl fue uno de los primeros en seguir la huella de los jefes y caudillos que continuaron la tradición tolteca de fundar nuevos reinos, señoríos y alianzas en el sur de Amerindia.[1] Los relatos de Mixcóatl-Camaxtli y Topiltzin Quetzalcóatl forjaron el modelo para las nuevas formas de recordar, escribir y pintar el pasado que surgieron entonces. Escribe Pohl que la epopeya del gobernante Topiltzin Quetzalcóatl y la ruina de la Tula fabulosa fue atesorada por más de 12 grupos étnicos que asumieron que el héroe desterrado había viajado por sus territorios y propagado en ellos su culto.[2] Como se ha visto en el comienzo de esta tercera parte, entre los siglos xii y xiv Cholula fue uno de los centros políticos, comerciales y religiosos donde el culto a Ehécatl, el dios del viento, convirtió a esa ciudad en un centro de peregrinación multitudinario. Quizá esta ciudad fue el lugar donde el ascendente grupo de los comerciantes hicieron de Ehécatl el dios patrono de su gremio, aun cuando probablemente Cacaxtla fue su antecesor, bajo la influencia de los olmeca-xicalanca procedentes de la costa del Golfo de México y Yucatán. Recordemos que esta región costera fue un puente comercial, y que en Cacaxtla se encontró pintada una primera versión del dios que más tarde los nahuas llamaron "Yacatecuhtli" (Segunda parte, capítulo ii, fig. 8), el dios de los comerciantes mexicas.

John M. Pohl escribió que el llamado padre del héroe y gobernante mítico, Mixcóatl-Camaxtli, tuvo otros "siete hijos" que, como Ce Ácatl Topiltzin, fundaron nuevos reinos[3] y asumieron la figura de ancestros de los grupos que más tarde dominaron el centro y sur de Amerindia.[4] La *Historia Tolteca-Chichimeca*,[5] una de las fuentes que mejor informa sobre esta migración, asienta que primero salieron de Tula los nonoualca (que aquí citaremos como nonoalcas), y más tarde los tolteca-chichimeca. Relata la *Historia* que los nonoalca se llevaron con ellos "toda la propiedad de Quetzalcouatl", sin especificar la identidad de éste y sin referir si se trataba del sacerdote, del dios o del gobernante.[6] Quien dirige a estos nonoalca es Xelhua, probablemente un caudillo o jefe político, pues la *Historia* dice que "Trajo consigo a su *tlamacazqui*", su sacerdote.[7] El motivo de la división entre nonoalcas y tolteca-chichimeca no es muy claro, pero la *Historia* sugiere que fueron las demandas y tributos exorbitantes que les impuso Huémac, quien pertenecía al grupo étnico tolteca-chichimeca y en ese tiempo era el gobernante de Tula. Xelhua, según la *Historia*, sale antes de Tula a Tlapala, un sitio en la región de Cholula, donde unas aves le pronostican que ése será el lugar de su destino. Con esas nuevas Xelhua regresa a Tula y urge a los nonoalca a salir de ahí e iniciar su migración, sellando así su separación de los tolteca-chichimeca.[8] Estos nonoalca emigraron hacia el sur, donde parte de ellos se asienta "en Zongolica (Veracruz), Teotitlán y Cozcatlán (Oaxaca)".[9] Tiempo después los tolteca-chichimeca abandonan también Tula, pero le imprimen a su migración un simbolismo y un aura de civilización y conquista diferente.

La *Historia Tolteca-Chichimeca* narra paso a paso esta salida. Dice que el tlamacazqui Coueman viajó desde Tula hasta el lugar del cerro hecho a mano, el Tlachihualtépetl de Cholula. Al llegar ahí "vio que era un lugar muy bueno y perfecto", y sus "tlatoque [gobernantes] *Tlalchiach* y *Aquiach*, que eran muy ricos",[10] así que presto convocó a sus dioses protectores, y espe-

cialmente a Quetzalcouatl, quien le respondió: "¡Oh Coueman, oh tlamacazqui! ¡No sufras, aquí será nuestro hogar, nuestra casa! Haremos que los habitantes abandonen su pueblo, yo lo sé."[11] Augurios o no, lo cierto es que poco más tarde estos tolteca-chichimeca llegan a Cholula, se apoderan de la ciudad, matan a sus gobernantes olmeca xicalanca y se asientan como señores en ella. A los cinco años de gobernar Cholula los habitantes originales se rebelan y los tolteca-chichimeca no tienen más salida que pedir auxilio a siete grupos chichimecas guerreros que residían en un lugar del norte, Colhuacatepec Chicomóztoc, quienes eran "grandes guerreros, varones, conquistadores".[12] Estos chichimecas de Colhuacatepec Chicomóztoc pactan una alianza con los tolteca-chichimeca asentados en Cholula y emprenden hacia el siglo XII su migración a esta capital, un viaje extensamente descrito en la *Historia Tolteca-Chichimeca* y los *Mapas de Cuauhtinchan.*[13]

Con estos refuerzos los tolteca-chichimeca se apoderan de Cholula y acto seguido recompensan a sus aliados chichimecas con títulos de nobleza (tecuhtli), mujeres, tierras y macehuales para trabajarlas. La *Historia* y el *Mapa de Cuauhtinchan Núm. 2* relatan en textos, imágenes y mapas los premios otorgados a los vencedores y proporcionan amplia noticia de la fundación, poblamiento y conflictos del señorío de Cuauhtinchan. Se trata de una expansión de los tolteca-chichimeca por esta región y por Tepeaca, Amozoc, Huejotzingo y Tecalli en el área de Puebla, y hacia el lado occidental (Acatlán, Tututepec) y Oaxaca (Coixtlahuaca). Este tremendo empuje territorial fue sellado por una alianza entre los tolteca-chichimeca y varios señoríos de Oaxaca.[14] La relación entre los pueblos de Cuauhtinchan y los mixtecos de Coixtlahuaca era al parecer antigua. Estos mixtecos formaron un grupo fuerte en Cuauhtinchan, llamado Pinome, a quienes se reconoce la elaboración del notable *Mapa de Cuauhtinchan Núm. 2.*[15] La invasión de las tierras al sur de Pue-

bla y en la Mixteca Baja se atribuye al personaje llamado Mixtécatl, otro descendiente de Mixcóatl. Según la *Relación de Acatlan* Mixtécatl condujo a un grupo tolteca chichimeca de Cholula a Acatlán en la Mixteca Baja. Más tarde los descendientes de Mixtécatl proclamaron el dominio de las tierras entre Acatlán y Tututepec.[16]

Estas migraciones de los tolteca-chichimeca norteños son encabezadas por líderes guerreros, acompañados por sacerdotes cargadores del dios protector del grupo, una característica de estas migraciones desde el siglo XII al XV, entre las que sobresale la de los mexicas. Son migraciones que concluyen con la fundación de pueblos y señoríos, un rasgo diagnóstico de los mitos de creación que hemos visto antes. Por este rasgo podemos decir que los relatos de migración, conquista de territorios y fundación de señoríos y reinos de los siglos XII-XIV son, como los relatos cosmogónicos del Preclásico y del Clásico, relatos de legitimización de sus nuevos posesionarios. Su propósito es testimoniar la nueva fundación, delimitar su territorio y afirmar que el lugar donde ahora están asentados pertenece al grupo conquistador y sus dirigentes.[17]

Son relatos casi siempre elaborados más tarde que la fecha del acontecimiento real, con el propósito de legitimar la acción de los invasores. En su mayoría son empresas encabezadas por caudillos diestros en las artes políticas y militares, requisitos sin los cuales no sería posible reunir los contingentes guerreros y realizar las estrategias de conquista y fundación de nuevas entidades políticas. Autores antiguos y contemporáneos han confundido a estos dirigentes con sacerdotes, como es el caso de los gobernantes olmeca-xicalanca de Cholula, Tlalchiah y Aquiach, a quienes se llamó "sumos sacerdotes" o "los más altos sacerdotes".[18] Algo semejante ocurrió con Quetzaltehueyac e Icxicoatl, los caudillos tolteca-chichimeca que condujeron la migración de Chicomóztoc a Cholula. Sin embargo, Dana Leib-

sohn, al examinar las circunstancias que intervinieron en la elaboración de la *Historia Tolteca-Chichimeca*, identificó a Quetzaltehueyac e Icxicoatl como los líderes de los tolteca-chichimeca que van a pedir ayuda a los chichimecas norteños para enfrentar a los olmeca-xicalanca (*Historia Tolteca-Chichimeca*, fol. 2 v y fol. 7 v). Numerosas fuentes informan que sólo los jefes militares podían pactar empresas de conquista con otros guerreros. Al referirse a este párrafo y a la lámina que lo ilustra (fig. 1), Leibsohn enumera a los otros jefes chichimecas que participaron en la conquista de Cholula y explica que ahí se hace el relato "de los gobernantes que fueron el complemento de Icxicoatl y Quetzaltehueyac".[19]

FIGURA 1. Los símbolos de Cholula: el tule, el tlachihualtepetl y el sauce blanco, y debajo de ellos los héroes tolteca-chichimeca que condujeron la migración de Chicomóztoc a Cholula, Icxicoatl y Quetzaltehueyac, vestidos con indumentaria guerrera. Foto tomada de Leibsohn, *Script and glyph*, p. 117, plate 4.

Estas narraciones, antes que a la historia, pertenecen a la épica de los vencedores, como lo percibió temprano el padre de los estudios de la literatura náhuatl, Ángel María Garibay K.[20] Garibay escribió que la figura del Quetzalcóatl estampada en los códices, cantos y monumentos mexicas era la más "Enigmática y multiforme" por la mezcla en ella de mito, leyenda, drama y hechos hiperbólicos, y porque aparecía confundida con el rey Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl de Tula, con el dios llamado Que-

tzalcóatl o Ehécatl-Quetzalcóatl y con el sacerdote de ese dios, también llamado Quetzalcóatl. Una confusión que nació desde la entronización y caída del primero en Tula Xicocotitlan, cobró proporciones legendarias en distintas regiones y en Tenochtitlan, y más tarde tuvo versiones más fantasiosas en las crónicas que siguieron a la conquista española. "No exageramos" dice el padre Garibay, si la sombra de estos personajes legendarios "pasa por todos los documentos de la vieja cultura. El material es inmenso, ni siquiera ha sido totalmente explorado, ni mucho menos interpretado en su totalidad". Además, es un material disperso "en los códices prehispánicos, [... en] mil consejas, algunas confusas, equivocadas y monstruosas, recogidas por los primeros escritores castellanos, y agravadas con invenciones fantasmagóricas por los de los siglos XVII, XVIII y aún del XIX...".[21] Hace casi medio siglo Henry B. Nicholson advirtió, en dos estudios brillantes, los confusos enigmas que rodeaban la identidad de los distintos personajes cobijados bajo los nombres de Topiltzin Quetzalcóatl, el dios Ehécatl-Quetzalcóatl, el sacerdote de esa deidad también llamado Quetzalcóatl y 9 Viento.[22]

En esta mezcla de mito, leyenda, fantasía, superstición, agüero y recreación legitimadora se pueden discernir instrumentos críticos para decantar las diferentes identidades de esos personajes. Conviene establecer la distinción entre el gobernante que fundó Tula, el dios a quien ensalzaron los toltecas y el sacerdote que dirigió la huida de la capital mitológica, episodios a los que me referí en el capítulo II de esta tercera parte. La confusión de personalidades, dioses y cultos de Ehécatl-Quetzalcóatl se tornó en laberinto intrincado con los mexicas que dominaron gran parte de Amerindia entre 1428 y 1521. En este tiempo el dios creador y el dios del viento adquieren rostros y funciones múltiples. Sus formas de representación y culto se reproducen en las artes, los calendarios y en las celebraciones y leyendas populares. Para hacer luz en esta pluralidad de personajes y

cultos tratemos de precisar algunas de las representaciones que asume Ehécatl-Quetzalcóatl en México-Tenochtitlan.

1. Dios creador

La *Leyenda de los Soles* (1558), el relato canónico sobre la cosmogonía mexica y el nacimiento del Quinto Sol, declara que fue Ehécatl-Quetzalcóatl el creador del sol Nahui Ollin (4 Movimiento), de los seres humanos y del maíz, el alimento precioso.[23] En los *Primeros memoriales* Sahagún recoge esta versión atribuida a los totonaca-chichimecas: "Topiltzin Quetzalcóatl nos creó, formó y modeló, somos sus creaciones y él creó los cielos, el Sol, el Señor de la Tierra".[24] Otro texto del *Códice Chimalpopoca*, titulado "Anales de Cuauhtitlan", consigna que los toltecas "Decían que su dios los hizo y los crio de ceniza; y atribuían a Quetzalcóatl, signo de *siete ecatl*, el haberlos hecho y criado".[25] Aquí se mezcla a Topiltzin, el gobernante, con el dios creador Quetzalcóatl, y en la cita siguiente a Quetzalcóatl con Ehécatl, el dios del viento.

Estos textos nahuas claramente identifican al antiguo Ehécatl con Quetzalcóatl, el dios. Una pista que lleva a pensar que el Quetzalcóatl de los mexica era Ehécatl, el antiguo dios del viento, la encontramos en varios testimonios. El capítulo v de la *Historia general* de Sahagún tiene por título: "trata del dios que se llama quetzalcoatl, dios de los vientos".[26] Sahagún, en los *Primeros memoriales* (1559-1561), anteriores a su monumental *Historia general...*, dice que "el viento, que es llamado Quetzalcóatl barría el camino a los emisarios de Tláloc".[27] Adelante reitera que a este Quetzalcóatl-Ehécatl lo tenían por dios.[28] Ignoramos por qué los mexicas llamaron Quetzalcóatl al antiguo Ehécatl pero sí sabemos que los mexicas heredaron el culto a Ehécatl de culturas anteriores, y luego intentaron sustituirlo con sus propias deidades. En Monte Albán aparece un glifo que semeja la máscara bucal de pato que se vuelve rasgo icónico del dios del viento en

el *Códice de Viena*.[29] La boca o máscara de pato seguirá siendo un rasgo identitario del Ehécatl que los mexicas llamaron Quetzalcóatl o Ehécatl-Quetzalcóatl.

2. La confusión entre el dios Ehécatl-Quetzalcóatl y su sacerdote

Otro enigma es la confusión entre el dios Ehécatl-Quetzalcóatl y el sacerdote de este último, una confusión que tiene diversos orígenes. El primero puede llevar el título de anacronismo pues es común en el oficio del historiador servirse de conceptos, nominaciones e interpretaciones actuales para nombrar realidades pasadas que parecen asimilables a los términos manejados por el autor. Cuando este mecanismo se usa sin precisar escrupulosamente el contexto de la realidad pasada, se cae en el grave pecado de equiparar los hechos del presente con los del pasado. Tal es el caso de llamar al 9 Ik maya o al 9 Viento mixteco con el nombre del dios al que los mexicas apellidaron Quetzalcóatl. Pero si se examina la iconografía de ambos dioses percibimos que el atributo esencial y perdurable del dios del viento es su máscara bucal en forma de pico de pato o ave (figs. 2, 3 y 4). Esta iconografía concuerda con exactitud con la descripción escrita que nos brinda fray Diego Durán de las características y atavíos del Ehécatl de Cholula, que a su vez es acorde con la figura del dios que presenta en la lámina 13 de ese libro.[30]

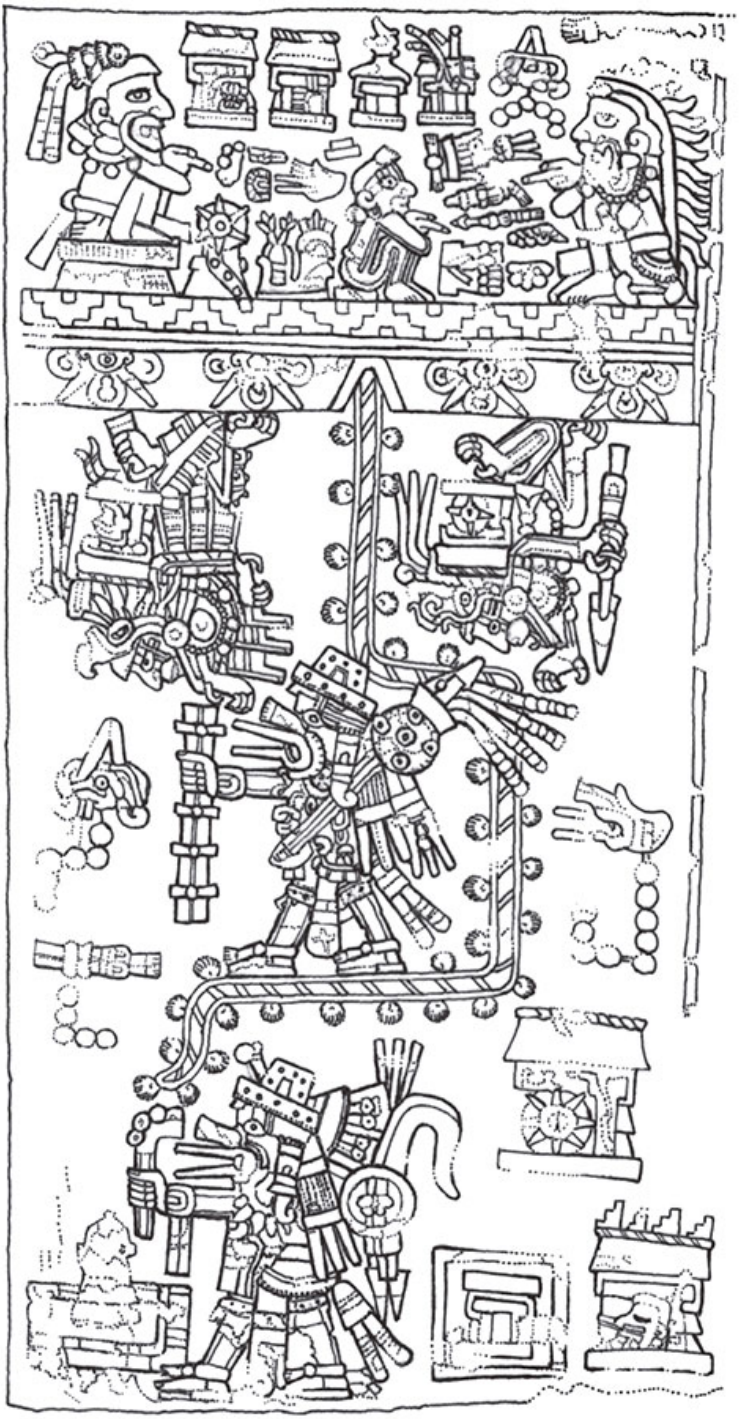


FIGURA 2. En esta lámina del *Códice de Viena*, 9 Viento recibe en el cielo nocturno (parte superior) los atavíos que lo identificarán como Ehécatl, el dios del viento. Luego se manifiesta en la Tierra, vestido con todos sus ornamentos y símbolos. Dibujo basado en Kingsborough, *Antigüedades de México*, lám. V.

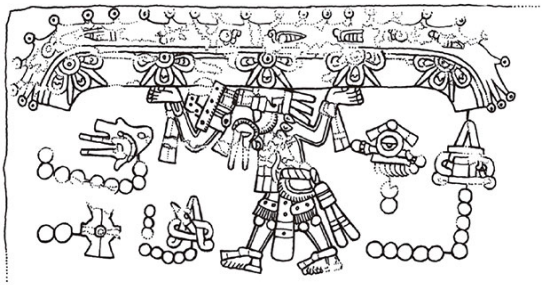


FIGURA 3. 9 Viento, con su máscara bucal de pato, carga la bóveda celeste en el *Códice de Viena*. Dibujo basado en Kingsborough, *Antigüedades de México*, lám. VI.

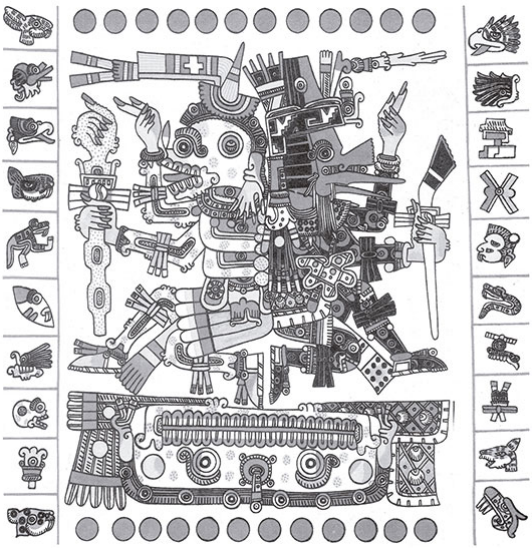


FIGURA 4. Dioses de la vida (9 Viento, derecha) y la muerte (Mictlantecuhtli, izquierda), y el *tonalpohualli* a los lados. Imagen tomada de Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia*, lám. 56.

En cambio, la descripción escrita e icónica que ofrece Sahagún de Quetzalcóatl parece referirse a su sacerdote, pues no menciona la máscara bucal ni ésta aparece en la iconografía que contiene el *Códice Florentino* (véase en el capítulo II de la Tercera Parte, las figs. 18 a 24).

Sahagún ofrece dos versiones escritas de los atavíos que identifican al sacerdote de Quetzalcóatl. La primera se encuentra en los *Primeros memoriales* (1559-1561), que aquí presentamos en sus dos versiones: la traducción al español del texto

náhuatl hecha por Miguel León-Portilla, y en la nota correspondiente la traducción al inglés hecha por Thelma Sullivan. La primera dice así:

Atavíos de Quetzalcóatl

Tiene puesta en la cabeza una diadema de (piel) de tigre.
Con rayas negras en su cara y en todo su cuerpo.
Atavíos propios de *Ehécatl*: envuelto en varias ropas,
sus orejeras de oro torcidas en espiral,
su collar en forma de caracoles marinos de oro.
Lleva a cuestas su adorno de plumas de guacamaya,
su ropaje de labio rojo con que ciñe sus caderas.
En sus piernas hay campanillas atadas con piel de tigre,
sus sandalias blancas.
Su escudo con la joya de espiral del viento,
en una mano tiene un bastón de medio codo.[31]

El texto de la *Historia general…* que se refiere a sus atavíos dice así:

> Los atavíos con que le adoraban eran los siguientes: una mitra en la cabeza, con un penacho de plumas que se llaman *quetzalli*; la mitra era manchada como cuero de tigre; la cara tenía teñido de negro, y todo el cuerpo; tenía vestida una camisa como sobrepeliz labrada; no le llegaba más de hasta la cinta; tenía unas orejeras de turquesas, de labor mosaico: tenía un collar de oro, de que colgaban unos caracolitos mariscos preciosos; llevaba a cuestas por devisa un plumaje a manera de llamas de fuego; tenía unas calzas desde la rodilla abajo, de cuero de tigre, de las cuales colgaban unos caracolitos mariscos; tenía calzados unas sandalias teñidas de negro, revuelto con marcagita; tenía en la mano izquierda una rodela con una pintura con cinco ángulos, que llaman el joel del viento; en la mano derecha tenía un cetro a manera de báculo de obispo; en lo alto era enroscado como báculo de obispo, muy labrado de pedrería, pero no era largo como el báculo; parecía por donde se tenía era como empuñadora de espada. Era éste el gran sacerdote del templo.[32]

Como se observa, la primera y la segunda versión de los atavíos de Quetzalcóatl son semejantes (con más detalles en la segunda), y se refieren, como lo asienta Sahagún en la última línea de la versión de su *Historia general*, al sacerdote, no al dios.[33] Esta es la conclusión a la que me adhiero, pues la serie de pinturas que retratan a los dioses mexicas en los *Primeros memoriales*[34] no son la imagen de los dioses mismos, sino de sus sacerdotes o representantes. Las ceremonias descritas en las lla-

madas veintenas (por realizarse cada veinte días a lo largo de 18 meses), representaban los principales ritos mexicas dedicados a conmemorar el ciclo agrícola anual y a las deidades que presidían cada veintena.[35] El cuidadoso estudio de Ellen T. Baird de las representaciones y atavíos de los dioses celebrados en esas ceremonias muestra con fuerza que los personajes con los atavíos y atributos de los dioses no eran tales dioses, sino representaciones de los mismos (o a veces esclavos destinados al sacrificio al final de la ceremonia) (fig. 5).[36] Estas pinturas fueron hechas por los llamados por Sahagún "gramáticos", es decir, sus alumnos indígenas expertos en la lengua latina, las tradiciones y la religión mexica, pero no tlacuilos acreditados, quienes copiaron sin gran pericia esas imágenes de antiguos códices y pinturas.[37]

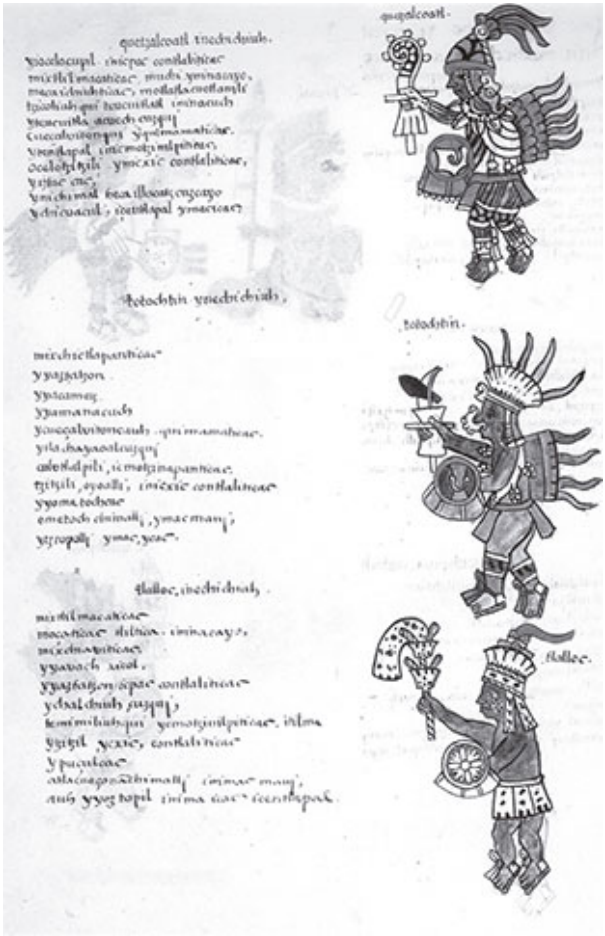


FIGURA 5. Personajes que representaban a los dioses Quetzalcóatl, Totachtin y Tlaloc, con sus atavíos, en las ceremonias de las veintenas. Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, fol. 261v.

A estos representantes de los dioses se les ha llamado *Ixiptla*, una palabra nahua traducida como "imagen", "delegado", "reemplazo", "sustituto" o "representante", términos que expresan claramente que son personajes vestidos o representados con los atavíos propios del dios.[38] La imagen, representación o personificación del dios es un procedimiento común en la religión mexica, como lo demostró ejemplarmente Arild Hvidtfeldt en su estudio sobre *Teotl* (dios) e *Ixiptlatli*, la representación de aquél.[39] Este autor dice que el término *teixiptla* se refería directamente a *teotl*, dios, pero los nombres de estos dioses "eran

simplemente nombres del culto", "términos específicos del culto que denotaban personas u objetos actuando o participando en los ritos". Traducida como imagen la palabra *teixiptla* equivale a dios, pero interpretada en el sentido de "máscara, atuendo o atavío", porque en todos los casos tales "representaciones detallan con gran cuidado los atavíos, la pintura y los adornos de esos personajes u objetos, y de este modo *constituían* a un determinado *teixiptla* o dios".[40] Estas figuras "generalmente se han traducido como imitación, sustituto o imagen [...] pero esencialmente son la representación o encarnación del *teotl* [dios]".[41] O como dicen Stephen Houston y David Stuart, el *teixiptla* "es la representación física o la encarnación de *teotl*".[42]

El avance en la epigrafía y en el análisis filológico de los mayas de la época Clásica confirma que los conceptos sobre la representación de los dioses mexicas se remonta a los tiempos clásicos. Stephen Houston y David Stuart sugieren que algunos dioses, como el dios del maíz o el dios del fuego están representados en los textos jeroglíficos por reyes o altos personajes, así como en ritos religiosos y ceremonias de la realeza. Las evidencias que proporcionan las inscripciones jeroglíficas muestran que estas representaciones no se relacionaban exclusivamente con los relatos de la creación del cosmos o con acontecimientos ubicados en tiempos remotos, sino que estaban presentes en los ritos y ceremonias de la vida diaria, así como había muchas y variadas efigies de tales dioses, elaboradas con diferentes materiales.[43]

Persiguiendo este sendero Erik Velásquez encontró que el término *B'aahila'n* alude entre los mayas clásicos a circunstancias rituales "donde los figurantes se apropiaban de las insignias y atuendos de los dioses, y de hecho tomaban su lugar".[44] En estos y otros casos "los seres humanos se convierten en epifanías de los dioses [...], tornando lo inefable en asequible a través de la materialidad del cuerpo".[45] Los representantes, delega-

dos, sustitutos o imágenes de los dioses se servían de las imprescindibles máscaras, adornos, marcas, pintura o efigies para validar con los mejores efectos la representación de los dioses o del rey.[46] Estos rituales de personificación eran pues comunes entre los mayas clásicos, y Velásquez y otros autores han mostrado que se continuaron en la época colonial y hasta nuestros días. Así, entidades "intangibles, tales como dioses, ancestros, naguales [...] y otros seres sobrenaturales, se tornaban visibles a través del cuerpo humano de sus representantes rituales".[47]

Apuntadas estas diferencias entre el dios Ehécatl-Quetzalcóatl y su sacerdote, y habiendo mostrado que las imágenes del primero que aparecen en los códices y pictografías se refieren a sus representaciones rituales y religiosas, no a la efigie del mismo dios, veamos ahora las imágenes que proporciona la iconografía del tiempo de los mexicas.

3. Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, el sacerdote del dios llamado Quetzalcóatl, Ehécatl y la Serpiente Emplumada en los textos y la iconografía mexica

La elección del *Huey tlatoani* mexica reposaba en el arquetipo tolteca. El *Códice Florentino* dice que la elección del gobernante tenochca la determinaba el Consejo Supremo, cuyos miembros daban "su voto de elección a los Pipiltin respetados, a los hijos de los Tlatoque, a los maduros, a los valientes, a los sabíos en la guerra, [... a los] cuerdos bien entendidos, sabios de buena y recta educación y formación, de buen hablar, de buen oír, que estimaran a la gente..."[48] Es decir, la elección del tlatoani estaba determinada por la pertenencia a la familia real y por las virtudes morales y militares que según la tradición tolteca deberían acompañar al gobernante. Fernando Alvarado Tezozómoc alude a esta tradición tolteca en su *Crónica mexicana*, pues dice que cuando el rey de Tezcoco, Netzahualcóyotl, procedió a

coronar al tlatoani mexica Tizoc, le dirigió las siguientes palabras:

> Ya desde hoy, señor, quedaís en el trono, silla que primero pusieron *zenacatl* y *nacxit quetzalcoatl* [Ce Ácatl Nacxit Quetzalcóatl, el rey de Tula] y en su nombre vino *Huitzilopochtli* y le acabó de asentar en su trono y silla que hoy es, y en su nombre lo fue el primer rey *Acamapichtl*; y dijéronle: mirad que no es vuestro asiento ni silla [...] que no habéis de permanecer para siempre jamás [en ella], y esta la tenéis como arrendada, adornadla, componedla, acrecentadla a mayor ventura; si nó, mirad en sus historias la honra y la fama que dejaron vuestros antepasados reyes...[49]

En esta y otras coronaciones mexicas la legitimidad política se hace derivar de los ritos de entronización del legendario Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl de Tula.[50] La construcción del poder político tiene sus piedras fundadoras en la tradición que viene de los olmecas, mayas, zapotecas y los gobernantes de Tolan-Teotihuacán. A esta última se puede atribuir la distinción de crear organizaciones políticas poderosas, duraderas, multiétnicas y plurilingüísticas.[51] El primer Moctezuma y su esclarecido cihuacóatl, Tlacaélel, fueron respetuosos observadores de las antiguas tradiciones y se esforzaron en adaptarlas y mantenerlas en Tenochtitlan. Así Moctezuma, al advertir lo avanzado de su edad, llamó a Tlacaélel y le dijo: que habiendo experimentado ambos tantos trabajos y "engrandecido la nación mexicana [...] justo será que quede memoria de vos y de mí, para lo qual tengo determinado de que se labren dos estatuas, una mía y otra vuestra, dentro del cercado de Chapultepec". Y así, cuando esas obras fueron terminadas, dijo Tlacaélel: "serán memoria perpetua de nuestra grandeza", como tenemos memoria de "*Quetzalcóatl* y de *Topiltzin*, de los quales está escrito que cuando se fueron dexaron esculpidas sus figuras en palos y piedras...".[52] (fig. 6).

FIGURA 6. Moctezuma Illhuicamina acude a Chapultepec a contemplar la escultura de su propia imagen. Foto tomada de la obra de Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España.*

Si la representación del tlatoani mexica se apoyaba en la tradición de Topiltzin Quetzalcóatl de Tula, en cambio la presencia del dios Quetzalcóatl aparece borrosa en la capital tenochca. En su calendario adivinatorio de 260 días, el tonalpohualli, que incluía los ritos dedicados a los dioses de cada mes o veintena, sólo aparece "*Ceácatl*: Quetzalcóatl de Tollan deificado"; es decir, 1 Caña, su nombre calendárico.[53] Las principales deidades ahí registradas son las que propician la fertilidad y el sustento, las que producían la lluvia, el maíz y las buenas cosechas. Además de éstas, a Ehécatl o Chiconahui, el dios del viento, se le nombra como el portador de las lluvias y la fertilidad.[54]

El llamado dios Quetzalcóatl aparece más vinculado, sobre todo en las crónicas de Sahagún, Durán, Mendieta y Torquemada, con el arquetipo del sacerdote de los mexicas, nombrado asimismo Quetzalcóatl.[55] En Tenochtitlan y en Texcoco el supremo sacerdote era llamado Quetzalcóatl.[56] Y como hemos visto en la iconografía del *Códice Florentino* el Quetzalcóatl ahí representado es el sacerdote del dios. Sahagún nos dice que la Sexta Fiesta Movible del tonalpohualli estaba dedicada al sumo sacerdote Quetzalcóatl y se celebraba en el calmécac, el colegio de los sacerdotes.[57]

En contraposición al desvanecimiento del llamado dios Quetzalcóatl y a la ausencia de sus formas de culto, sobresalen en la iconografía y en los textos nahuas las representaciones del dios

Ehécatl y las imágenes de la Serpiente Emplumada. Frente a la representación diluida del dios Quetzalcóatl nos encontramos con la antigua presencia de 9 Viento, Ehécatl, entrecruzada con la del Quetzalcóatl que describe Sahagún y los cronistas que le siguieron. Pero en este cruce hay un contraste notable. En primer lugar 9 Viento o Ehécatl es un numen muy antiguo, pues su primer rastro lo encontramos en pequeñas estatuillas olmecas (Segunda Parte, capítulos I y II), o según algunos autores en los murales de San Bartolo. Más tarde lo vemos multiplicarse en las cosmogonías mayas de fines del Clásico (600-800 d.C.).[58] Hacia 870 aparece bajo la figura de un gobernante en una estela de Ceibal, con la máscara de pato. Más tarde brilla como padre fundador de los reinos de la Mixteca del siglo X-XIII en adelante. En la cosmogonía de Palenque 9 Ik se vincula con el dios creador de la Tríada de ese reino y con la semilla del maíz, y en la Mixteca 9 Viento es el dios creador de la Tierra, los dioses, las dinastías, las plantas cultivadas y el ancestro fundador de los reinos de esa región. La piedra de pedernal humanizada de la que nace se vuelve el Bulto Sagrado donde los mixtecos atesoraron las reliquias que simbolizaban el nacimiento de su dios protector y la fundación del reino.

Su culto se celebraba en unos templos de traza redonda desde la época Clásica, un modelo que continuará en Cholula, Tulancingo, Tula y México-Tenochtitlan en el Posclásico. Sus representaciones en piedra y diversos materiales son abundantes en Tenochtitlan y se les encuentra en diversas partes de Amerindia (figs. 7, 8 y 9).[59]

FIGURA 7. Escultura de Ehécatl-Quetzalcóatl. Colecciones del Museo de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México. Reproducción autorizada por el INAH.

FIGURA 8. La famosa escultura en piedra de Ehécatl, que procede del templo redondo de Calixtlahuaca, estado de México. Archivo digital de las colecciones del MNA-Conaculta-INAH-Canon. Reproducción autorizada por el INAH.

FIGURA 9. Escultura mexica de Ehécatl. Archivo digital de las colecciones del MNA-Conaculta-INAH-Canon. Reproducción autorizada por el INAH.

4. La sustitución de los antiguos dioses creadores por Tezcatlipoca y Huitzilopochtli

Los antiguos dioses del periodo Clásico mezclaban sus atributos, funciones y atavíos con los númenes de los pueblos migrantes y belicosos que se expandieron en el Epiclásico y el Posclásico. El *Códice Borgia*, que se ha fechado hacia fines del siglo xv, muestra con fuerza el reemplazo del dios creador 9 Viento por el Quetzalcóatl que Elizabeth Boone identifica con los nombres de *Stripe Eye*.[60]

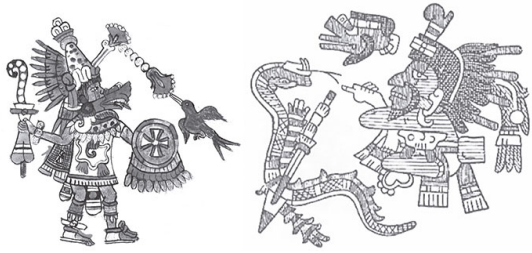
En este códice aparece también Tezcatlipoca, reconocido por el espejo humeante que brota de su frente y por su pierna serpentina o en forma de espejo. Pero en este caso Tezcatlipoca se presenta como acompañante del Quetzalcóatl (que identifico con Ehécatl o 9 Viento), pues es éste quien guía y realiza las acciones principales y quien carga y deposita el Bulto Sagrado en el Templo del Cielo (Primera Parte, capítulo iv). El *Códice Borgia* aglomera deidades que antes eran propias de culturas y reinos

específicos, como Tláloc, Chalchiuhtlicue, el dios del Fuego, Xipe Tótec, Chaahk, etcétera. Es decir, los antiguos dioses se entreveran con los reverenciados por los olmeca-xicalanca, nonoalcas, tolteca-chichimeca y los grupos nahuas que, desde los siglos IX-XII, invaden diversas regiones.

El dominio mexica sobre gran parte de la América indígena introdujo cambios aún más radicales en los dioses y su culto. Así, Michel Graulich propone que el antiguo dios creador de los teotihuacanos fue progresivamente sustituido por Tezcatlipoca y Huitzilopochtli.[61] "En cualquier parte donde el peso de las armas mexicanas se había hecho sentir, se celebraba el nacimiento milagroso de Huitzilopochtli sobre el Coatépec en [la fiesta] panquetzaliztli en lugar de la del Quetzalcóatl como Sol triunfando en el Mixcoatépec. Veremos que del mismo modo Huitzilopochtli reemplazó a Quetzalcóatl en el resto de las veintenas consagradas al sol".[62]

Ehécatl, el dios del aire, a quien las cosmogonías antiguas le atribuyen la fundación del Quinto Sol, es una de las deidades mayores de los mexicas. En la traducción al español de las antiguas fuentes nahuas es común ver el nombre de Ehécatl sustituido por el de Quetzalcóatl.[63] A pesar de esta aparente confusión que viene del siglo XVI, el análisis que aquí presento de las imágenes de Quetzalcóatl muestra que estamos ante Ehécatl, el antiguo dios del viento. Así lo indican fuentes acreditadas, como la "Historia de los mexicanos por sus pinturas", que llama a uno de los dioses creadores Yohualli Ehécatl.[64] Asimismo, la "Histoire du Mechique" menciona a Ehécatl como el dios que interviene en la creación del Quinto Sol.[65] Esta fuente reconoce en Ehécatl a uno de los dioses importantes del panteón nahua y le atribuye la creación de los seres de la era actual del mundo, otras fuentes destacan la importante relación de Ehécatl con el papel que juega Xipe Tótec en la creación del Quinto Sol.[66]

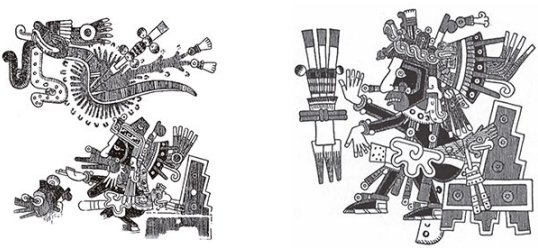
Otros testimonios destacan la índole creativa de Ehécatl y le reconocen la paternidad del calendario (figs. 10 y 11).[67]



a b

FIGURA 10. a) Representaciones de Ehécatl, como dios del viento en el *Códice Magliabechiano* (Anders y Jansen eds., XIII, 3, folio 60 y 62). b) Quetzalcóatl como regente del segundo segmento del Tonalámatl, el calendario adivinatorio. Foto tomada del *Codex Vaticanus* 3773, p. 28.

Unas fuentes narran que cuando los dioses decidieron crear el tonalpohualli o almanaque de los destinos, consultaron a Ehécatl-Quetzalcóatl y éste acordó que el primer día del calendario sagrado fuera 1 Cipactli (1 Lagarto), el segundo 2 Ehécatl (2 Viento) y el tercero 3 Calli (3 Casa), de modo que los tres días iniciales del calendario representaban los tres niveles del cosmos (inframundo, cielo, tierra), y a su vez estos tres niveles estaban ligados, mediante la combinación de los veinte días del mes y los trece meses del año con las cuatro direcciones del orbe. Así, a lo largo de los 260 días de este almanaque los dioses gobernaban el destino de los seres humanos.[68] Sahagún, al referirse a los expertos en la lectura del tonalámatl, dice que éstos se regían por una instrucción detallada que para ese efecto les dejó "Quetzalcóatl, la cual contiene veinte caracteres multiplicados trece veces".[69]



a b

FIGURA 11. Representaciones de Ehécatl como dios del viento en el *Códice Borgia.* a) Ehécatl como regente del segundo día, eecatl, en la lámina 9 del *Códice Borgia.* b) Ehécatl como regente del segundo segmento del Tonalámatl, en la lámina 62 del *Códice Borgia.* Imágenes basadas en Seler, *Comentarios…*

Los poderes creativos de Ehécatl residen en su capacidad de mover los vientos por los distintos rumbos y niveles del cosmos. Es la fuerza que transporta el aire, el soplo que empuja las nubes y precipita la lluvia en la tierra. Desde principios del siglo XX Eduard Seler había observado que "la creatividad es la esencia de su ser", y señaló que el aliento que emana de su boca era equivalente a la vida, el soplo vital (fig. 17).[70] Karl Taube advirtió que esas cualidades del Ehécatl mesoamericano son las mismas que los indios pueblo del sur de Norteamérica atribuyeron a su dios del viento.[71]

La importancia de Ehécatl en el panteón de México-Tenochtitlan la revela la ubicación de su famoso templo redondo en el sanctasanctórum de la ciudad, en el corazón del centro ceremonial, frente al Templo Mayor (fig. 12)[72]; asimismo, cabe recordar que en la plaza de Tlatelolco tenía un templo semejante. En los tiempos de su mayor auge político los mexicas intentaron por diversos medios incorporar a su panteón a los dioses de otras culturas que gozaban de prestigio. No es un azar que una representación del Ehécatl que figura en el *Códice de Viena* de los mixtecos de Tilantongo se reproduzca con exactitud en el *Códice Borgia* (fig. 13).

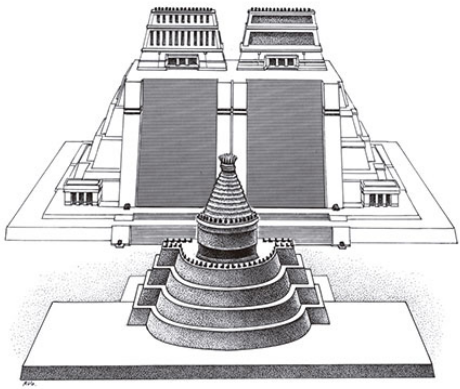


FIGURA 12. El Templo redondo de Ehécatl-Quetzalcóatl, frente al Templo Mayor de México-Tenochtitlan. Dibujo basado en Marquina, *El Templo Mayor...*

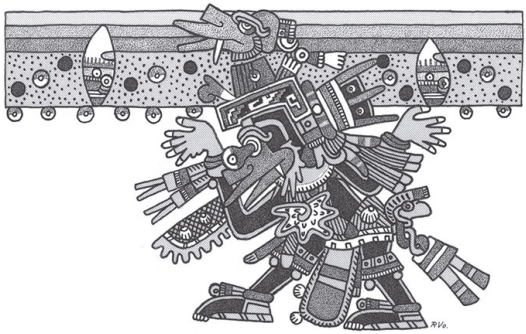


FIGURA 13. Representación de Ehécatl-Quetzalcóatl como cargador del cielo. Como puede apreciarse, este dibujo es una copia de la misma figura que aparece en el *Códice de Viena* (Kingsborough, lám. VI; véase el cap. VII, fig. 5). La reproducción en un códice nahua de una figura representada primero en un códice mixteco, es una prueba más de la capacidad de asimilación desarrollada por este grupo étnico para enriquecer su panteón. Dibujo basado en el *Códice Borgia*, lám. 51 (Seler).

Los templos redondos son un rasgo diagnóstico del dios del viento y su existencia se remonta a los periodos Clásico temprano y el Posclásico (1000-1521 d.C.). El más temprano, registrado con datos arqueológicos confiables, se localizó en la mixteca oaxaqueña en esos periodos[73] (fig. 14). Los arqueólogos han excavado templos redondos en diversas regiones. José García Payón estudió los templos redondos del norte de Veracruz y H. E. D. Pollock publicó el primer estudio sobre las estructuras redondas de Amerindia, donde advirtió que algunas de ellas estaban dedicadas al dios del viento.[74]

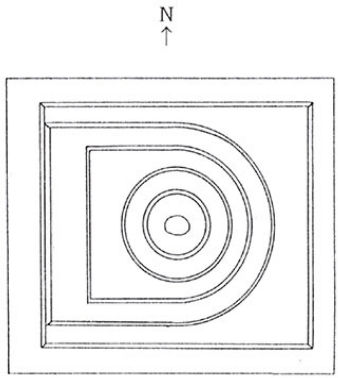


FIGURA 14. Esquema del templo de Ndodo, en la mixteca oaxaqueña, que muestra los rasgos arquitectónicos de este basamento, dedicado a 9 Viento. Como se advierte, el templo redondo de la parte supe-

rior se asienta en una base cuadrada. Dibujo basado en Byland y Pohl, *In the Realm of Eigth Deer*, p. 73, mapa 14.

5. La serpiente emplumada: de numen de la fertilidad a emblema real

Otras de las imágenes más representadas en la iconografía mexica es la de Quetzalcóatl como sierpe con plumas o Serpiente Emplumada. Sabemos que en la tradición indígena la serpiente está asociada a los poderes reproductores de la tierra y la fertilidad. Es la imagen misma de la resurrección: cada año cambia de piel y se regenera. En "la mitología indígena serpientes y lluvias están estrechamente relacionadas; se considera a estos reptiles como imagen del rayo, por eso llevan serpientes en las manos los tlaloques (los mensajeros de Tláloc que reparten las lluvias) [...] y los relámpagos y truenos".[75] Inga Clendinnen observa que las esculturas mexicas de la serpiente acentúan sus grandes colmillos y el cuerpo enroscado, que semeja la espiral interior del caracol marino. En las esculturas y pinturas la piel rugosa y las escamas de la serpiente se transforman en un tejido de plumas o simulan la exuberancia vegetal, pues entre las plumas entrelazadas brotan mazorcas del maíz.[76]

El pájaro, a su vez, es una imagen asociada con las fuerzas fecundadoras que habitan en el cielo. Pero las plumas que cubren el cuerpo de la serpiente indican, por su color y tamaño, que se trata del plumaje de un pájaro singular: son las largas plumas verdes del quetzal, el ave más bella de la selva tropical húmeda. En los pueblos mesoamericanos las plumas brillantes y coloridas del quetzal eran sinónimo de magnificencia, esplendor y riqueza. El despliegue de las plumas de esta ave era en sí mismo un portento, como lo describe un ornitólogo citado por Inga Clendinnen.[77]

Las plumas irisadas del quetzal eran el ornato preferido de los gobernantes. Solas o acompañadas de otros adornos, las plumas verdes del quetzal eran sinónimo de cosa preciosa, y cuando coronaban la cabeza de los señores o las insignias reales ex-

presaban el esplendor que rodeaba a los altos cargos. Al reunir en una sola entidad los atributos de la serpiente y del pájaro, que metafóricamente se refieren a los poderes germinales de la tierra y a los fecundadores del cielo, la Serpiente Emplumada vino a ser sinónimo de Gemelo Precioso. Esta imagen teotihuacana tiene antecedentes en el famoso dragón olmeca, que era una combinación de la serpiente telúrica con las plumas del ave.

Desde tiempos remotos el significado de la Serpiente Emplumada remitía a la renovación vegetal. Las plumas verdes del quetzal que cubren el cuerpo de la serpiente son una representación simbólica del momento en que la estación seca era sustituida por el ropaje verde de la vegetación (fig. 15). La tierra, representada por la piel rugosa de la serpiente o del lagarto, se cubría de las hojas verdes del maíz y ese fenómeno maravilloso tomaba la forma, en el imaginario indígena, de una Serpiente Emplumada, la metáfora de la tierra florecida.

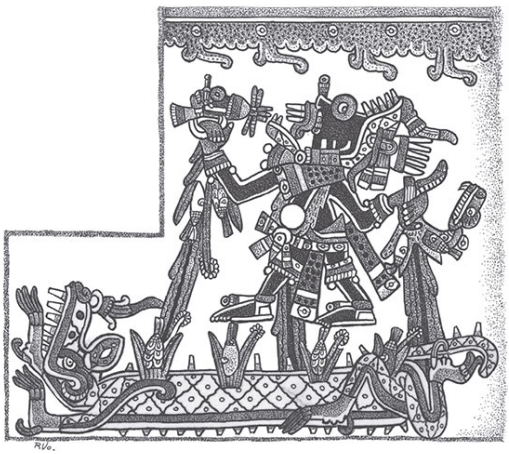


FIGURA 15. Imagen del *Códice Borgia* que representa la superficie terrestre como un cocodrilo. Tláloc, el dios de la lluvia, en la parte superior, derrama el agua fertilizadora sobre la tierra. Como se advierte, la conjunción del agua con las fuerzas reproductivas de la tierra fértil produce el crecimiento de las mazorcas del maíz, que transforman la tierra reseca en un campo florecido. Dibujo basado en Díaz y Rodgers, *The Codex Borgia*, lám. 37.

Desde los olmecas el valor simbólico de este color se fundió con el del jade. Esa piedra de brillantes tonalidades verdes fue

la escogida para adornar la banda frontal de los gobernantes, para significar el vínculo que los unía con el maíz y la energía vital que animaba el orden cósmico. El llamado Templo de la Serpiente Emplumada de Teotihuacán (150-200 d.C.) representa a esta entidad con los símbolos que más tarde reconoceremos en los monumentos de sitios y culturas tan diversos como Xochicalco, Cacaxtla, El Tajín, Chichén Itzá, Tula, Cholula, Tilantongo, Coixtlahuaca, Mayapán y México-Tenochtitlan. En los tableros de este edificio el cuerpo sinuoso de una serpiente de cascabel aparece recubierto por las plumas preciosas del quetzal. En la parte final del cuerpo serpentino brota, de un círculo de pétalos o plumas, una cabeza de serpiente. Al lado de esta escultura se representa otra figura extraña, en forma de tocado, que ha recibido diversas interpretaciones (fig. 16).[78] La Serpiente Emplumada representada en los tableros y el talud de este monumento está rodeada por conchas, caracoles y chalchihuites, objetos que se refieren a la cualidad reproductora de las aguas y a la unión fertilizadora de los poderes de la tierra con los del cielo.

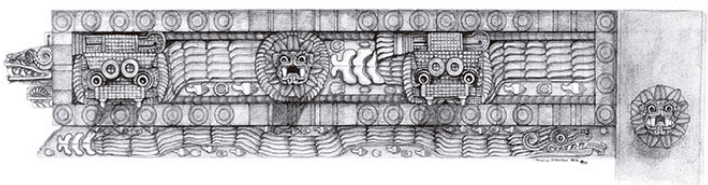


FIGURA 16. Pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán. En el talud de la parte inferior se advierte la figura de la Serpiente Emplumada nadando en el océano primordial. En el tablero alternan la cabeza de una serpiente emplumada con un tocado o emblema que según Karl Taube parece representar a la Serpiente de la Guerra. Dibujo de José Francisco Villaseñor, en Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, p. 12.

Como lo cité en otra parte, el arqueólogo Pedro Armillas, al buscar una explicación a las plumas que cubren los cuerpos serpentinos, recordó un canto nahua dedicado a Xipe Tótec, el dios mexica de la primavera y la renovación vegetal. En este canto se le pide a Xipe Tótec que haga caer la lluvia "para que la tierra sedienta cambie su disfraz de fuego, *xicoanahualli*, por el de serpiente quetzal, *quetzalcoanahualli*, que descienda su

agua de piedras preciosas para que la *xiuhcóatl*, la culebra de fuego, la sequía, se torne en Quetzalcóatl, la tierra cubierta de vegetación".[79] Además de esta identificación de las plumas que cubren el cuerpo de la serpiente con la renovación vegetal, en otras esculturas mexicas se ve surgir de las escamas del animal mazorcas maduras (fig. 17).[80]

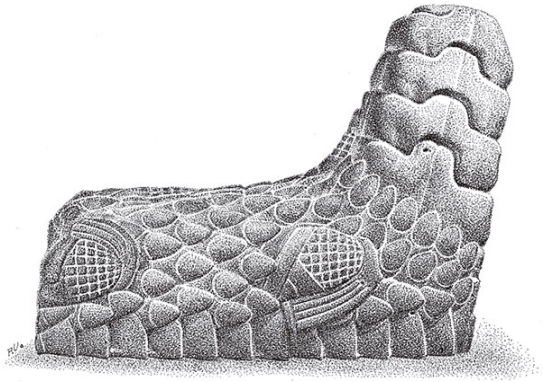


FIGURA 17. Escultura mexica que representa el cuerpo de una serpiente de cascabel del que brotan mazorcas de maíz entre las escamas. Dibujo basado en Fields y Zamudio-Taylor, *The Road to Aztlan...*, p. 42.

En Teotihuacán la combinación de las fuerzas del cielo con las de la tierra se expresó en las espléndidas pinturas murales donde la serpiente, con el cuerpo cubierto de plumas, enmarca los recintos donde se verificaban los actos rituales que implicaban el sacrificio y la regeneración de la naturaleza (figs. 18, 19 y 20). La Serpiente Emplumada con las plumas verdes del quetzal que cubren sus escamas y una cabeza estilizada con rasgos de ofidio es un símbolo constante en los comienzos de Teotihuacán, asociado con la fertilidad y el poder dinástico.

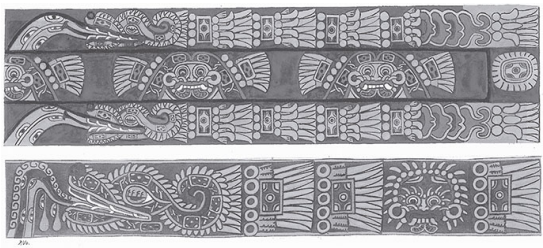


FIGURA 18. Pinturas de la Serpiente Emplumada en Teotihuacán. Dibujo basado en el de Felipe Dávalos en A. Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan*, p. 165.

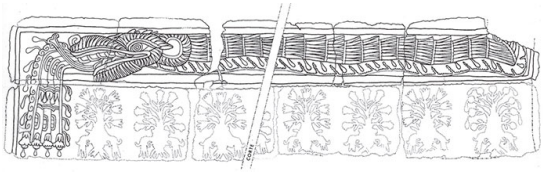


FIGURA 19. Pintura mural de la Serpiente Emplumada en Techinantitla, Teotihuacán. Se observa que de la boca de la serpiente salen chorros de agua preciosa, que fertilizan las plantas de la parte inferior. Dibujo basado en Berrin, *Feathered Serpents…*, pp. 139-140.

Desde los inicios de Teotihuacán el Templo de la Serpiente Emplumada se construyó en el centro de la Ciudadela (fig. 20), el asiento entonces del poder político. Karl Taube sugiere que las cabezas alternadas de la Serpiente Emplumada y la Serpiente de la Guerra (el mascarón o tocado que se advierte al lado de los cascabeles del ofidio), expresan aspectos duales del gobierno de Teotihuacán: la primera estaría relacionada con la fertilidad y los asuntos internos del Estado, mientras que la Serpiente de la Guerra estaría vinculada a la conquista militar y el imperio.[81] Otros investigadores, al observar las cabezas de ofidio de este monumento, las vincularon con Cipactli, el caimán o cocodrilo cuya imagen era una representación del primer día del calendario sagrado y un símbolo del principio de la cuenta del tiempo.[82] Por su parte, Saburo Sugiyama observa que las representaciones de la Serpiente Emplumada en Teotihuacán están asociadas con el agua y la fertilidad.[83]

FIGURA 20. Fotografía del templo de la Serpiente Emplumada en la ciudadela de Teotihuacán. Foto proporcionada por el INAH.

Como se advierte, el simbolismo de estas deidades agrícolas domina la iconografía de Teotihuacán. Las pinturas, esculturas, objetos de cerámica y los templos y edificios transmiten el mensaje de que en esa ciudad los dioses habían reunido las potencias benéficas de la tierra y el cielo para desterrar el espectro del hambre, creando un paraíso donde abundaban las aguas y los productos más diversos de la tierra: Teotihuacán era un edén protegido por los dioses de la fertilidad.[84]

Así como entre los olmecas la imagen del dios del maíz se vinculó con los símbolos del poder real, así también en Teotihuacán la Serpiente Emplumada aparece asociada con los emblemas y símbolos del poder. Laurette Séjourné encontró en un palacio de Zacuala restos de un vaso con la figura de un personaje barbado y a su lado la cabeza de una Serpiente Emplumada asentada en una estera, el símbolo del poder (fig. 21).[85] Otras investigaciones registraron pinturas donde la Serpiente Emplumada aparece vinculada con la estera o trono del poder (fig. 22).

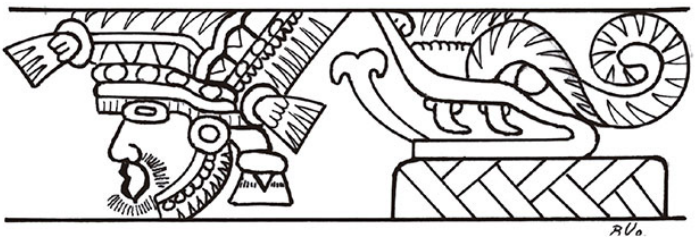


FIGURA 21. Partes de una vasija teotihuacana encontrada en el palacio de Zacuala. El personaje de la izquierda, que lleva un tocado elaborado, está asociado con la cabeza de una serpiente asentada en una estera, símbolo del poder real. Dibujo basado en Séjourné, *Teotihuacan*, p. 193.

FIGURA 22. Representaciones de la Serpiente Emplumada en la pintura mural y en vasijas teotihuacanas vinculadas con la estera del poder. Dibujo basado en Taube, "La Serpiente Emplumada…", p. 39.

Saburo Sugiyama dice que la Serpiente Emplumada en Teotihuacán está vinculada con la autoridad y se representa como

un símbolo de la realeza. Observa que la estera del poder aparece asociada sólo con las cabezas de Serpientes Emplumadas.[86] Karl Taube advierte que el agua que brota de las bocas de las Serpientes Emplumadas de Teotihuacán puede ser una referencia a la función de gobernar, pues en la cultura nahua "regar y cultivar son metáforas de gobierno", como lo observó fray Andrés de Olmos en su *Arte para aprender la lengua mexica*. El mismo Taube apunta que "la Serpiente Emplumada teotihuacana parece haber representado algunos de los conceptos básicos e instituciones relacionadas con el poder político, un papel que también tuvo en culturas más tardías del centro de México".[87] Así, al unir el simbolismo agrícola de la Serpiente Emplumada con los símbolos del palacio real donde por primera vez aparece grabada la imagen serpentina, y al vincular estas imágenes con el emblema que representaba a los dirigentes de Teotihuacán, percibimos que desde los comienzos de Teotihuacán la Serpiente Emplumada es una metáfora del poder, un símbolo del linaje tolteca.

Este mismo significado de la Serpiente Emplumada está presente en los mexicas. Como lo ha mostrado Eloise Quiñones Keber, la Serpiente Emplumada es un símbolo recurrente en el arte mexica del Posclásico (1430-1521) (fig. 23).[88] En los museos mexicanos proliferan las esculturas de la Serpiente Emplumada de esta época, aun cuando no se explica que son símbolos del poder real. Entre estas piezas hay esculturas del emblema de la Serpiente Emplumada en forma de una serpiente de cascabel enroscada, con el cuerpo cubierto con largas plumas de quetzal, que pueden considerarse obras maestras del arte mexica. El observador que se aproxime a una de estas piezas podrá ver que en la cabeza de la serpiente está grabado el símbolo de la estera y el numeral 1 Ácatl, el nombre calendárico de Quetzalcóatl, o ambos, subrayando que se trata de un emblema real (fig. 24). Un estudio de Nicholson sobre la iconografía de la Serpiente Emplumada entre los mexicas muestra que este emblema era

uno de los más reproducidos. En numerosas esculturas en piedra el cuerpo de la Serpiente Emplumada ondula enmarcado por la estera, el asiento del poder real (fig. 25).[89] La proliferación de este emblema en la época del esplendor mexica sugiere que ese símbolo conservaba el significado y la fuerza que le imprimieron los fundadores del estado teotihuacano, y muestra que este antiguo simbolismo fue adoptado y recreado por los mexicas.

FIGURA 23. Representaciones de la Serpiente Emplumada en esculturas talladas en piedra. Fotos del Archivo digital del MNA-Conaculta-INAH. Reproducción autorizada por el INAH. Y tomadas de *Arqueología mexicana*, núm. 53, vol. IX, enero-febrero 2002, p. 30.

FIGURA 24. Escultura de una Serpiente Emplumada con el signo de Ce Ácatl, 1 Caña, nombre calendárico de Topiltzin Quetzalcóatl y el símbolo de la estera grabado en la cabeza. Fotografía del Archivo digital del MNA-Conaculta-INAH. Reproducción autorizada por el INAH.

FIGURA 25. Bajorrelieve con la figura de la Serpiente Emplumada, enmarcada por el motivo de la estera del poder. Monumento procedente de Tlatelolco. Foto tomada de Nicholson "The Iconography of the Feathered…", fig. 4-18.

Los gobernantes de Tenochtitlan, siguiendo la tradición que nació en Teotihuacán y continuó en Xochicalco, Cacaxtla, Chichén Itzá y Coixtlahuaca, mandaron esculpir su imagen con la figura de la Serpiente Emplumada rodeando su cuerpo. Diego Durán recuerda en su *Historia de las Indias de la Nueva España* que Itzcóatl, quien gobernó Tenochtitlan entre 1426 y 1440, había iniciado la costumbre de grabar en piedra su imagen y la de sus ancestros para perpetuar la memoria de los soberanos mexicas. Pero como hemos visto antes, quien primero se hizo retratar, "en madera, en piedra", fue el Topiltzin Quetzalcóatl de Tula, quien posiblemente se inspiró en el modelo establecido por Tolan-Teotihuacan, la capital que impuso la figura de la Serpiente Emplumada como emblema real. En el monumento mexica llamado Piedra de Ahuitzotl (1486-1502), éste lleva a cabo el rito del derramamiento de la sangre en el año 7 Caña (1499), engalanado con atuendos reales (fig. 26). En la parte lateral de este monumento se imprimió también la figura del *tlatoani*, pero esta vez con la imagen de la Serpiente Emplumada ondulando atrás de su cuerpo, según el prototipo establecido en Tula y Chichén Itzá.[90]

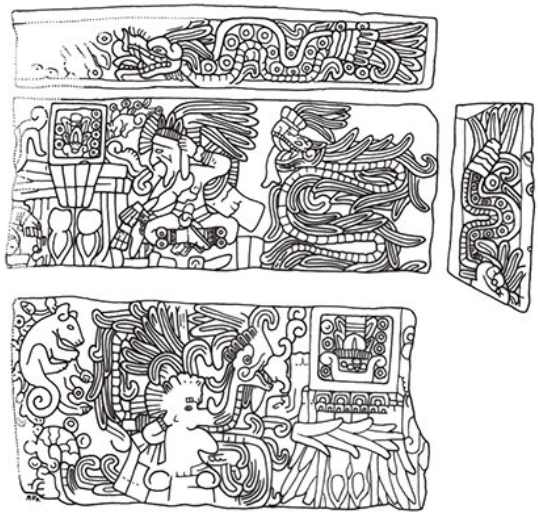


FIGURA 26. Piedra de Ahuitzotl, monumento conmemorativo erigido por el rey Ahuitzotl. En la parte central se representa al mismo Ahuitzotl sacándose sangre de una oreja con un punzón, frente al emblema de la Serpiente Emplumada. En la parte de abajo aparece Ahuitzotl con la efigie de la Serpiente Emplumada detrás. Otras figuras de serpientes emplumadas ondulan en la parte superior y a los lados del monumento. Dibujo basado en Pasztory, *Aztec Arts*, lám. 119.

En otro monumento que conmemora la transmisión del poder entre el fallecido rey Tizoc y el nuevo gobernante Ahuitzotl, ambos aparecen con vestidos regios y se sangran las orejas con punzones de hueso (fig. 27). Es decir, celebran el rito político de la entronización de Ahuitzotl.[91] Dos magníficas urnas funerarias, encontradas en las excavaciones del Templo Mayor de Tenochtitlan, confirman el arraigo del emblema de la Serpiente Emplumada en los ritos de poder desplegados por los dirigentes mexicas. En una de ellas, diseñada en estilo tolteca, se representa a un personaje vestido a la usanza de los guerreros toltecas (fig. 28). En su mano derecha lleva un lanzadardos y en la otra un manojo de flechas y atrás de él ondula el emblema protector de la Serpiente Emplumada.[92]

FIGURA 27. Monumento mexica que testimonia en la parte superior la transmisión del poder entre el rey muerto Tizoc (izquierda) y el nuevo tlatoani, Ahuitzotl (derecha). Ambos están vestidos como sacerdotes y se sacan sangre de las orejas. Dibujo basado en Nicholson y Quiñones Keber, *Art of Aztec Mexico*, p. 53.

FIGURA 28. Urna funeraria encontrada en el Templo Mayor que imita el estilo tolteca. Detrás del personaje ricamente engalanado sobresale el emblema de la Serpiente Emplumada. Dibujo basado en *El Arte del Templo Mayor*, fig. 31.

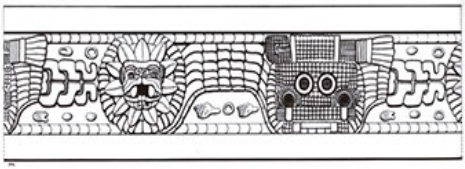
FIGURA 29. Urna funeraria mexica encontrada en las excavaciones del Templo Mayor (1978). Representa a un personaje importante con el atuendo de Tezcatlipoca. En su mano derecha lleva un lanzadardos y en la izquierda un manojo de flechas. Atrás del personaje destaca la figura ondulante de la Serpiente Emplumada, emblema del poder político y militar. El vaso es una imitación del estilo cerámico más apreciado en la época tolteca. Dibujo basado en *El Arte en el Templo Mayor*, fig. 30.

Una misma composición y un simbolismo semejantes vemos en otra urna que procede del Templo Mayor (fig. 29). El personaje aquí representado aparece investido con los rasgos del dios Tezcatlipoca, el numen protector de los reyes mexicas, y atrás de él ondula el cuerpo de la Serpiente Emplumada, el emblema paradigmático de la realeza tolteca.[93] En la figura 30 he intentado mostrar gráficamente las representaciones de la Serpiente Emplumada como emblema real desde 150-200 d.C., hasta Tenochtitlan (1500 d.C.). Las imágenes anteriores prueban que el antiguo emblema del poder que surgió en Teotihuacán fue uno de los símbolos más representados por los mexicas para significar al gobernante.

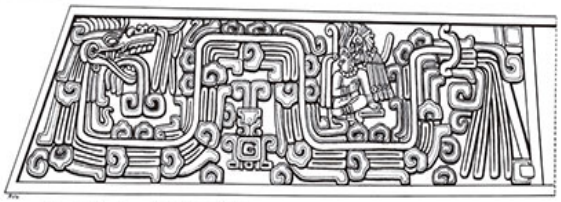
6. ¿Topiltzin Quetzalcóatl y Kukulcán en Yucatán?

La afirmación de que las migraciones teotihuacanas en tierra yucateca fueron encabezadas por Kukulcán o Cuculcán, seguramente no se refieren a un individuo específico, a una persona, sino como venimos sosteniendo en este ensayo, ese nombre

aludía al emblema militar que significaba a los capitanes de la guerra procedentes de Teotihuacán, o a los capitanes yucatecos que habían asumido ese emblema porque era el que irradiaba mayor prestigio y poder.[94] Estos capitanes se distinguían por el emblema de la Serpiente Emplumada, el símbolo que cubría su cuerpo y señalaba su posición de comandante de los ejércitos. Como se ha visto antes, éste es el emblema paradigmático de los dirigentes de Chichén Itzá, quienes propagaron en los lugares públicos y en las casas de gobierno el emblema de la Serpiente Emplumada, el símbolo que al mismo tiempo que denotaba su condición guerrera, descifraba su origen: Tolan-Teotihuacán. Es probable que la caída de esa gran metrópoli acelerara la migración de linajes nobles y de guerreros teotihuacanos hacia la península de Yucatán y las tierras altas de Guatemala, ambas pobladas por grupos mayances. La iconografía de Chichén Itzá da cuenta, con gran riqueza de detalles, de la presencia de diversos troncos étnicos y culturales, que a lo largo de decenas de años de convivencia, aprendieron a cohabitar sin renunciar a sus orígenes y tradiciones. La época de florecimiento de la ciudad combina las más antiguas tradiciones religiosas y culturales mayas con la ideología guerrera y conquistadora de Teotihuacán.

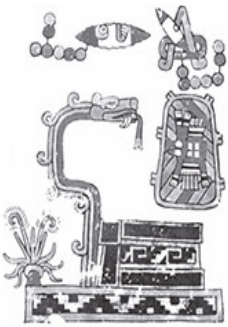


Teotihuacán (150-200 d.C.)



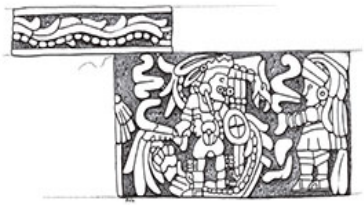
Xochicalco (500 d.C.)

Chichén Itzá (800-900 d.C.)



Tilantongo (1000 d.C.)

Cacaxtla (800 d.C.)



Tula-Xicocotitlan (900-1000 d.C.)

Coixtlahuaca (1100 d.C.)

Tenochtitlan (1500 d.C.)

Ce Ácatl Topiltzin en Tula, grabado por los mexicas (1450-1500 d.C.)

FIGURA 30. Representaciones de la Serpiente Emplumada como emblema real de los gobernantes de Teotihuacán, Xochicalco, Cacaxtla, Chichén Itzá, Tula-Xicocotitlan, Tilantongo, Coixtlahuaca y México-Tenochtitlan. Foto tomada de Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores…*, p. 91, fig. 6.

La huella que los capitanes y migrantes de origen teotihuacano dejaron en la tierra maya fue perdurable. Pero con sorpresa constatamos que en ningún edificio o monumento de Chichén Itzá se encuentra registro del muy citado por diversos autores "culto de Quetzalcóatl".[95] No hay rastros de un dios con ese nombre ni se ha encontrado huella de un culto a él dedicado. Lo que sí encontramos con abundancia es el emblema de la Serpiente Emplumada, siempre asociado a la guerra, la conquista, los ritos militares y el ejercicio del poder.

En el registro histórico del desarrollo de Chichén Itzá (750-1050) no hay rastro de la presencia de un culto consagrado a un dios llamado Quetzalcóatl. Lo que sí se encuentra es el recuerdo profundamente enraizado del capitán llamado Kukulcán y edificios con ese mismo nombre en Chichén Itzá, Mayapán o Maní, principalmente en las crónicas escritas por los religiosos después de la conquista española de esos territorios. Como se ha visto, fray Diego de Landa dice en su *Relación* que en Chichén Itzá "reinó un gran señor llamado *Cuculcán* y que muestra ser esto verdad el edificio principal que se llama *Cuculcán*".[96] En Mayapán, Landa repite esta aseveración, pues dice que "ahí tornó [Cuculcán] a poblar otra ciudad tratando con los señores de la Tierra que él y ellos viniesen [a la ciudad]".[97] En Cholula, asimismo, el cronista que la describe en el siglo XVI dice que en Cholula el templo de Quetzalcóatl "fue fundado a honor de un capitán, que se llamaba Quetzalcóatl, y, muerto, le hicieron templo".[98]

Sin embargo, la figura del capitán fundador de reinos comenzó a confundirse cuando esos mismos cronistas y otros autores lo identificaron con el sacerdote que oficiaba en el templo de Kukulcán-Quetzalcóatl. Una crónica dice que en Mayapán el Tutul Xiu, como alto sacerdote del templo de Kukulcán, "dio las

leyes y señaló las ceremonias y ritos que tenían, y enseñó letras y ordenó sus señoríos y caballerías [tierras]".[99] En otros pasajes del *Chilam Balam de Chumayel* el personaje Kukulcán aparece con el nombre *Nacxit*, un vocablo náhuatl traducido como "cuatro pies", y que Erik Boot relaciona con el lugar donde se ejerce el oficio real ("Ah Kante' nal"). Es decir, según Boot, Kukulcán o Nacxit son personajes relacionados con el "gobierno supremo y con el asiento de ese gobierno", (Chichén Itzá).[100] Los itzáes que eran oriundos de las tierras bajas septentrionales de Yucatán adoptaron como símbolo del poder el nombre y los emblemas del legendario Quetzalcóatl. Es decir, los itzáes o yucatecos buscaron legitimar la tierra conquistada bajo la protección de Tolan y el prestigio del gobernante más recordado en la tradición política de Amerindia.[101]

Con las citas e iconografía anteriores cerramos el círculo que lleva a una nueva interpretación de los grandes personajes y gobernantes del Posclásico (1200-1521). Como lo han probado diversos autores, la presencia de estos distintos Quetzalcóatl, Kukulcán, Nacxit, Q'uq'umatz o Chiconahui fue una realidad en diversas regiones y reinos donde actuaron como líderes de migraciones, jefes políticos o militares y otros cargos. Es decir, desde los siglos x y xi se convirtieron en agentes fundadores de nuevos señoríos, reinos y linajes, y recibieron el título de héroes y creadores de una nueva realidad política.

---

[1] W. Jiménez Moreno habló incluso de un "imperio tolteca": "Mesoamérica Before Toltecs", en J. Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca*, Stanford University, 1966, pp. 1-82; Nigel Davies, *op. cit.*; Gillespie, "Toltecs, Tula…", pp. 100.

[2] John M. D. Pohl, "Creation Stories, Hero Cults and Alliance Building. Confederacies of Central and Southern Mexico", en M. Smith y F. F. Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World,* The University of Utah Press, 2003, pp. 61-73.

[3] John M. D. Pohl, *The Politics of Symbolism in the Mixtec Codices*, vol. 46, Nashville, Vanderbilt University, 1944.

[4] Pohl, "Creation Stories…", pp. 63 y 106-108.

[5] Kirchhoff, Güemes y Reyes García, *op. cit.*

[6] *Ibid.*, pp. 132-133 y 135 (párrafo 32).

[7] *Ibid.*, p. 135, párrafo 34, n. 11.

[8] *Ibid.*, p. 136, párrafos 42 a 44.

[9] Reyes García, *Cuauhtinchan del siglo XII al XVI*, México, FCE/CIESAS, 1988, p. 24.

[10] Kirchhoff, Güemes y Reyes García, *op. cit.*, pp. 142-143, párrafos 82 y 83.

[11] *Ibid.*, p. 143, párrafos 84-86.

[12] *Ibid.*, pp. 144-183, párrafos 92-296.

[13] La obra de Reyes García, *Cuauhtinchan del siglo XII al XVI*, resume esta migración. Véase asimismo Keiko Yoneda, *Los mapas de Cuauhtinchan y la historia cartográfica prehispánica*, México, FCE/CIESAS, 1991; *Migraciones y conquistas: Descifre global del* Mapa de Cuauhtinchan núm. 3, México, INAH, 1996; "Glyphs and Messages in the Map of Cuauhtinchan Núm. 2", en Carrasco y S. Sessions, *Cave, City, and Eagle's Nest*, pp. 161-204. Esta última obra contiene excelentes ensayos sobre el *Mapa de Cuauhtinchan Núm. 2* de Elizabeth Hill Boone, "The House of the Eagle"; Ethelia Ruíz Medrano, "The Lords of the Land"; Florine G. L. Asselbergs, "A Claim of Rulership"; Eleanor Wake, "The Serpent Road"; Dana Leibsohn, "Seeing in situ", y de otros autores.

[14] Véanse los estudios ya citados de Pohl, "Mexican Codices, Maps, and Lienzos as Social Contracts", en E. H. Boone y W. Mignolo, *Writing Without Words*, Durham, Duke University, 1994, pp. 137-160; "Creation Stories, Hero Cults, And Alliance Building"; "Ritual Ideology and Commerce in the Southern Mexican Highlands".

[15] Reyes García, *op. cit.*, p. 23; Ethelia Ruíz Medrano, "The Lords of the Land. The Historical Context of the *Mapa de Cuauhtinchan Núm.* 2", en Carrasco y Sessions, *op. cit.*, pp. 93-94.

[16] Pohl, "Creation Stories, Hero Cults, and Alliance Buildings", pp. 63-64.

[17] Florescano, *Memoria indígena*, México, Taurus, 1999, capítulo 3; *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, capítulo VI.

[18] Esta confusión proviene desde la fecha en que se publicó la *Relación de Cholula*, escrita en 1581 por Gabriel de Rojas, corregidor entonces de esa ciudad. Dice Rojas que "en tiempos anteriores a la Conquista Cholula era gobernada por dos sumos sacerdotes: Tlalchiah y Aquiach". René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI*, pp. 121-145. Posteriormente autores reconocidos han seguido esta interpretación: Geoffrey G. McCafferty, "Tollan Cholollan and the Legacy of Legitimacy", pp. 352-353; Michael Lind y Catalina Barrientos, "Así era la plaza de Tollan-Cholollan", p. 49; Florine G. L. Asselbergs, "A Claim to Rulership…", en Carrasco y Sessions, *op. cit.*, pp. 123 y 128; Elizabeth Boone dice al respecto de la migración tolteca chichimeca que fue dirigida por los sacerdotes toltecas, "The House of the Eagle", en Carrasco y Sessions, *op. cit.*, p. 29.

[19] Dana Leibsohn, *op. cit.*, p. 119, plate 5.

[20] Véase su *Épica náhuatl*, México, Imprenta Universitaria, 1945; y sobre todo *Historia de la literatura náhuatl*, México, Editorial Porrúa, 1953-1954, capítulo V.

[21] Garibay, *Historia de la literatura… I*, pp. 303-304 y ss.

[22] Nicholson, "Ehecatl Quetzalcoatl vs. Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan…"; y "The Deity 9 Wind Ehecatl Quetzalcoatl in the Mixteca pictorials", *Journal of Latin American Lore*, vol. 4 núm. 1, 1978, pp. 61-92. Una excelente revisión del origen y desarrollo del mito arqueológico de Tula-Chichén Itzá puede verse en el estudio ya citado de Susan Gillespie, "Toltecs, Tula, and Chichén Itzá".

[23] *Códice Chimalpopoca*, *Leyenda de los Soles*, pp. 119-122.

[24] Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, Thelma Sullivan (trad. y paleografía), Norman, University of Oklahoma Press, 1997, p. 223. Aquí Topiltzin Quetzalcóatl, el gobernante de Tula, parece suplantar al Ehécatl Quetzalcóatl de la "Leyenda de los Soles".

[25] *Códice Chimalpopoca*, párrafo 11, p. 5. Antes, fray Andrés de Olmos, quien llegó a México en 1528, recogió importantes fuentes indígenas que hablaban del dios Quetzalcóatl en la región de Tepepulco y Tetzcoco (1530-1533), tarea que continuó en Tepeaca, Tlalmanalco, Huejotzingo, Cholula y se prolongó en la región huasteca. Toda esta vasta indagación culminó en su legendario *Tratado de las antigüedades mexicanas*, elaborado entre 1533 y 1539. Éste desafortunadamente se perdió y dio lugar a la *Suma* o Compendio. De ambas obras, como lo demostró Georges Baudot, provienen textos como "La historia de los mexicanos por sus pinturas", la "Histoire du Mechique", las "Costumbres… de los indios de Nueva España", y códices

como el *Magliabecchianus* y el *Códice del Museo de las Américas*. Véase Georges Baudot, *Utopie et histoire au Mexique, Les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine*, Privat, 1977, capítulo IV.

[26] Sahagún, *Historia general*, t. I, capítulo V, p. 73.

[27] Sahagún, *Primeros memoriales…*, p. 156.

[28] Sahagún, *Historia general…*, t. I, capítulo XIX, p. 171.

[29] Jill Leslie Mckeever Furst, *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 139-141.

[30] *Historia de las Indias…*, t. II, pp. 73-74. El texto de Durán y la figura del dios están citados en el capítulo I de esta Tercera Parte, fig. 9.

[31] *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses* (*textos de los informantes de Sahagún*), introducción, paleografía, versión y notas de Miguel León-Portilla, UNAM, 1958, pp. 117-118. Véase también la versión de este texto en Rafael Tena, *La religión mexica*, INAH, 2012, p. 91. La versión de Thelma Sullivan (Sahagún, *Primeros memoriales*, p. 96) es la siguiente:

On his head he has set his conical jaguar-skin headpiece. His face, his entire body

are painted black. His face is painted with the wind design, it is twisted.

His gold ear plugs are in the form of a hook.

His necklage of god shells.

On his back he bears the adornment of flaring red macaw frathers.

[His cloth] with red border is bound around his loins.

He has placed bands of jaguar skin with bells on his legs.

His white sandals.

His shield has the wind spiral jewel design.

In his other hand is his cored staff.

[32] Sahagún, *Historia general…*, Libro primero, capítulo V, pp. 73. Subrayado de Enrique Florescano. El color negro en el cuerpo de los sacerdotes está bien documentado en la tesis ya citada de Ma. del Rosario Nava Román.

[33] Eduard Seler, en sus *Comentarios al Códice Borgia* (FCE, 1963, vol. I, p. 121) fue el primero en advertirlo. Consideró que la imagen del *Códice Borbónico* (p. 3) no se refería a la diosa Tlazoltéotl, sino a los ritos de esa fiesta. Véase al respecto Cecilia F. Klein, "¿Dioses de la lluvia o sacerdotes ofrendadores del fuego? Un estudio socio-político de algunas representaciones mexicas del dios Tláloc", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 17, México, UNAM/IIH, 1984, pp. 33-50.

[34] Sahagún, *Primeros memoriales*. Éste fue el texto donde por primera vez indígenas aculturados por los frailes pintaron hacia 1559-1561 los antiguos dioses mexicas y las ceremonias del tonalpohualli o calendario adivinatorio. El mejor y más novedoso estudio de las fiestas de las veintenas es el de Carlos Javier González González, *Xipe Tótec, Guerra y regeneración del maíz en la religión mexica*, México, FCE/INAH, 2011. Véase especialmente el capítulo IV, "El culto de Xipe Tótec en Tenochtitlán y sus relaciones con el maíz", pp. 241-315, y la relación de Xipe Tótec con la guerra, capítulo V.

[35] Para una descripción pormenorizada de los ritos escenificados en las veintenas del calendario adivinatorio (Tonalpohualli), véase Nicholson, "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico", *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, Austin, The University of Texas Press, 1971, pp. 431-437, table 4, y Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, capítulo I.

[36] Ellen T. Baird, *The Drawings of Sahagun´s* Primeros Memoriales. *Structure and Style*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993, fig. 32.

[37] *Ibid.*, pp. 104-117 y capítulo 7, "The Artist". Sobre los pintores-tlacuilos de Sahagún véanse los estudios de Eloise Quiñones Keber, Ellen Taylor Baird, H. B. Nicholson y Jeanette Favrot Peterson, reunidos en el libro editado por J. Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones, *The Work of Bernardino de Sahagun*, Albany, Institute for Mesoamerican Studies, 1988.

[38] Véase Alfredo López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, México, UNAM, 1973, pp. 118-119 y Arild Hvidtfeldt, *Teotl and Ixiptlati. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religión, with a General Introduction on Cult and Myth*, Copenhague, Munksgaard, 1958.

[39] Arild Hvidtfeldt, *Teotl and Ixipitlali…*, pp. 82, 84-95, 98-100, 124, 138.

[40] *Ibid.*, pp. 38-41.

[41] Elizabeth Boone, *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe,* Filadelfia, The American Philosophy Society, 1989, p. 4.

[42] Houston y Stuart, "Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership Among the Classic Maya", *Antiquity*, núm. 70, 1996, pp. 289-312. La cita es en la p. 297.

[43] *Ibid.*, pp. 300-303.

[44] Erik Velásquez García, "Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas", en Andrés Ciudad Ruíz, Ma. J. Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva (eds.), *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas/UNAM, 2010, pp. 206.

[45] *Ibid.*, p. 209. Aquí Velásquez cita a Houston y Stuart, "Of Gods, Glyphs and Kings…", pp. 290-299.

[46] Velásquez García, *ibid.*, pp. 213-214.

[47] *Ibid.*, pp. 225-226.

[48] *Códice Florentino*, trad. de Alfredo López Austin, *La constitución real de México-Tenochtitlán*, México, UNAM, 1961, pp. 90-93.

[49] Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, México, Porrúa, 1987, p. 439.

[50] Véase una descripción más amplia de los ritos que acompañaban la entronización del tlatoani mexica en Florescano, *Los orígenes del poder…*, pp. 439-451.

[51] *Ibid.*, pp. 452-456.

[52] Durán, *Historia de las Indias…*, capítulo XXXI, pp. 229-300.

[53] Rafael Tena, *La religión mexica*, p. 39. Tena sugiere que sí se reducen los principales dioses mexicas a una docena, éstos serían: Ometeótl, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Huitzilopochtli, Tláloc, Xiuhteuctli, Tonatiuh, Centeótl, Xipe Tótec, Mixcóatl, Cihuacóatl y Mictlanteuctli (p.41). Nicholson, "The Deity 9 Wind…", p. 81, dice que 9 Viento y 1 Ácatl son los nombres calendáricos del Ehécatl mixteco y de Ce Ácatl Topiltzin de Tula.

[54] Nicholson, *Religion in Pre-Hispanic Central Mexico…*, p. 416, table 3; véase también Sahagún, *Historia general…*, Libro segundo, capítulos I-XVIII, pp. 135-169. En estas páginas Sahagún recoge las veinte ceremonias de este calendario; véase también el valioso "Catálogo de los dioses de la religión mexica" que incluye Tena en *La religión mexica*, pp. 73-82.

[55] Sahagún, *Historia general…*, pp. 170-171.

[56] Nicholson, "Ehecatl Quetzalcoatl vs. Topiltzin Quetzalcoatl…", p. 39.

[57] *Ibid.*, pp. 429-430.

[58] *Ibid.*, p. 36.

[59] Al culto, simbolismo y atributos del Ehécatl de los mexicas dedico las pp. 236-241, y las figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 de esa parte en *Quetzalcóatl y los mitos fundadores*. Por ello no las repito aquí.

[60] Elizabeth Hill Boone, *Cycles of Time and Meaning…*, capítulo 7.

[61] Michel Graulich, *op. cit.*, pp. 373-378.

[62] *Ibid.*, p. 173. En la "Histoire du Mechique", que sabemos se basó en las recolecciones de códices y tradiciones que recogió el padre Olmos, se dice que los mexicanos le atribuían la última creación del mundo a Tezcatlipoca y a "Eécatl", el dios del aire. Rafael Tena, *Mitos e historia de los antiguos nahuas*, p. 147.

[63] Véase, por ejemplo, *Códice Telleriano-Remensis*, en Kingsborough, *Antigüedades de México*, México, SHCP, 1964, I, lám. II, pp. 180-181. Véase, asimismo Quiñones Keber, Eloise (ed.), *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, Austin, The University of Texas Press, 1995, p. 20.

[64] Sahagún, por ejemplo (*Historia general…*, vol. 1, p. 73), dice que Quetzalcóatl era "el dios de los vientos, barría los caminos a los dioses de las lluvias para que viniesen a llover". Véase también Durán, *Historia de las Indias…*, vol. I, capítulo VI.

[65] "Historia de los mexicanos por sus pinturas", en Garibay, *Teogonía e Historia de los mexicanos*, México, Porrúa, 1965, p. 35; Nicholson, *Topiltzin Quetzalcóatl…*, pp. 63 y 68.

[66] "Historia de México", en Garibay, *Teogonía e historia…*, pp. 105-106. La importancia de Xipe Tótec en la creación del Quinto Sol ha sido constatada en el excelente estudio de Carlos Javier González González, *Xipe Tótec*, pp. 203-227.

[67] *Ibid.*, p. 106.

[68] Brundage, *The Phoenix of the Western World. Quetzalcoatl and the Sky Religion*, Norman, University of Oklahoma Press, 1982, pp. 140-144.

[69] Sahagún, *Historia general…*, Libro cuarto, prólogo, p. 345; véase también Anders y Jansen (eds.), *Religión, costumbres e historia de los antiguos Mexicanos, libro explicativo del llamado* Códice Vaticano A, Graz/México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/FCE, 1996, pp. 113 y 117.

[70] Seler, "The principal Myth of the Mexican Tribes and the Culture Heroes of Tollan", en Thompson y Richardson (eds.), *Collected Works on Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. V, California, Labyrintos, 1996, p. 84.

[71] Taube, "The Breath of Life. The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest", en Fields y Zamudio-Taylor (comps.), *The Road to Aztlan*, Los Angeles County Museum, 2001, pp. 102-123.

[72] Véase la reconstrucción hipotética del recinto del Templo Mayor en Ignacio Marquina, *El Templo Mayor de México*, México, INAH, 1960, p. 185, lám. 54. Una descripción más actualizada de los edificios y templos de este recinto acompañada de un mapa es la de Leonardo López Luján y Colin McEwan (coords.), *Moctezuma II: Tiempo y destino de un gobernante*, México, INAH, 2010, p. 132, fig. 39. Véase, asimismo, la "Relación de los edificios del gran templo de México", en Rafael Tena, *La religión mexica*, pp. 77-82.

[73] Byland y Pohl, *op. cit.*, p. 73, mapa 14.

[74] García Payón, "La zona arqueológica de Zempoala", *Univer*, 1949; H. E. D. Pollock, *Round Structures of Aboriginal Middle America*, Washington, D.C., Carnegie Institution of Washington, 1936.

[75] Armillas, Pedro, "La serpiente emplumada: Quetzalcóatl y Tláloc", *Cuadernos Americanos*, año VI, vol. XXXI, núm. 1, México, UNAM, 1947, pp. 170-171. Retomo aquí algunas páginas del libro *Quetzalcóatl y los mitos…*, pp. 106-114.

[76] Clendinnen, Inga, *Aztecs. An Interpretation*, Cambridge University Press, 1991, p. 228.

[77] *Ibid.*, p. 217. En esta página, Clendinnen transcribe una magnífica descripción de esta ave, hecha por el ornitólogo Alexander Skutch: "La cabeza completa y la parte superior de su plumaje, la garganta y el pecho, son de un intenso verde brillante. La parte inferior del pecho, el vientre y las cobertoras inferiores de la cola son del más vivo carmesí […] Las plumas oscuras centrales de la cola están totalmente ocultas por las cobertoras superiores, mucho muy extendidas, que son de un verde dorado con iridiscencias azules o violetas, y tienen barbas suaves y sueltas. Tanto la pluma cobertora mediana, como la más extensa, son más largas que el cuerpo entero del ave, y se extiende mucho más allá de la punta de la cola, que tiene una medida normal. Sueltas y delicadas, se entrecruzan sobre la punta de la cola y desde ahí, separándose poco a poco, forman una larga y graciosa cola curva que cuelga bajo el ave cuando se posa en alguna rama, y que ondea vistosamente detrás cuando está en vuelo. Las plumas exteriores de la cola son absolutamente blancas y contrastan con el carmesí del vientre… Para completar el esplendor de su atavío, reflejos azules y violetas se revuelven en el plumaje de brillo metálico del dorso y la cabeza, cuando es posible observarlo bajo una luz favorable".

[78] Jiménez Moreno, "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", Noriega, Cook y Moctezuma (eds.), *Esplendor del México Antiguo*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959, pp. 1071; Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1992, pp. 82-83; Sugiyama, "Teotihuacan as an Origin for Postclassic Feathered Serpent", en Carrasco, Jones y Sessions, *op. cit.*, pp. 130-139.

[79] Armillas, *op. cit.*, pp. 175.

[80] Palacios, *La cintura de serpientes en la pirámide de Tenayuca*, México, Talleres Gráficos del Museo de Arqueología, Historia y Etnografía, 1935, pp. 242-243. Véase otros relatos que identifican las plumas verdes del quetzal con la planta del maíz en la "Leyenda de los soles", *Códice Chimalpopoca*, p. 126.

[81] Caso y Bernal, *Urnas de Oaxaca*, México, INAH, 1952, p. 114; Coe, "Religion and the Rise of Mesoamerican States", Jones y Kautz (comps.), *The Transitions to Statehood in the New World*, Cambridge University Press, 1981, p. 168; Taube, *The Major Gods…*, pp. 82-83.

[82] Según esta interpretación, el Templo de la Serpiente Emplumada es un monumento dedicado a celebrar el tiempo: el lugar donde se veneraba el momento inaugural en que nació el tiempo y comenzó a llevarse su cuenta. Para las diversas interpretaciones de la Serpiente Emplumada véase Clara Millon, "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", Berrin (comp.), *Feathered Serpents and Flowering Trees*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1988 y López Austin, López Luján y Sugiyama, "El templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán. Su posible significado ideológico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 62, México, UNAM, 1991, p. 35-52. Véase también Cabrera Castro, Sugiyama y Cowgill, "The Templo de Quetzalcoatl Project at Teotihuacan: A preliminary Report", *Ancient Mesoamerica*, núm. 2, Cambridge University Press, 1991, pp. 77-92; Cowgill, "Toward a Political History of Teotihuacan", Demarest y Conrad (comps.), *Ideology and Pre-Columbian Civilization*, Santa Fe, School of American Research Press, 1992; y Pasztory, *Teotihuacan. An Experiment in Living*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997.

[83] Sugiyama, *op. cit.*, p. 121.

[84] Caso, "Definición y extensión del complejo olmeca", *Mayas y olmecas. Segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América*, México, UNAM, 1942; Pasztory, The Murals of Tepantitla, Teotihuacan, Nueva York, Garland Publishing, 1976 y *op. cit.*; Berlo (comp.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1992; Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, México, FCE, 1995 y *Memoria mexicana*, México, Taurus, 2001, capítulo IV.

[85] Séjourné, *Un palacio en la ciudad de los dioses*, México, INAH, 1959 y *El Universo de Quetzalcóatl*, México, FCE, 1962, p. 42, fig. 38; Taube, "La Serpiente Emplumada en Teotihuacán", *Arqueología Mexicana*, núm. 85, vol. IX, México, Raíces, 2002, pp. 36-41.

[86] Sugiyama, *op. cit.*, pp. 121-123.

[87] Taube, *op. cit.*, fig. 5.

[88] Quiñones Keber, "The Aztec Image of Topiltzin Quetzalcoatl", Josserand y Dakin (comps.), *Smoke and Mist. Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, Oxford, BAR, 1988, p. 332; de la misma autora "Quetzalcóatl, patrono dinástico mexica", en *Arqueología mexicana*, núm. 53, vol. IX, México, Raíces, 2002, pp. 46-49.

[89] Nicholson, "The Iconography of the Feathered Serpent in Late Postclassic Central Mexico", Carrasco, Jones y Sessions (eds.), *op. cit.*, pp. 145-164.

[90] Umberger, "Antiques Revivals and References to the Past in Aztec Art", *RES*, núm. 13, Massachusetts, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 1987, p. 74; Quiñones Keber, "The Aztec Image…"; Florescano, *El mito de Quetzalcóatl…*, pp. 260.

[91] Florescano, *El mito de Quetzalcóatl…*, pp. 259-261.

[92] Umberger, *op. cit.*, pp. 79, figs. 16 y 17; Quiñones Keber, "Quetzalcoatl as a Dynastic Patron: The 'Acuecuexatl Stone' Reconsidered", Durand y Erisinger (comp.), *The Symbolism in the Plastic and Pictorial Representations of Ancient Mexico*, Bonn, Estudios Americanistas de Bonn, 1993.

[93] Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, pp. 259-261.

[94] Véase Florescano, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores*. Véase también una versión de las diferentes imágenes y representaciones de Quetzalcóatl en Gillespie, "Toltecs, Tula…", p. 89.

[95] Los autores que suscriben esta tesis son numerosos. Aquí sólo citaré los más conocidos: Ringle, Gallareta Negrón y Bey III (1998). Esta tesis ha sido consistentemente sostenida por William M. Ringle en otros estudios, con ligeras variaciones. Como no ha encontrado ninguna referencia arqueológica al "culto de Quetzalcóatl", en estos estudios se refiere a la "ideología de la Serpiente Emplumada". Pero como he sostenido en este libro y en otros anteriores, no hay testimonios ciertos, arqueológicos o epigráficos que sostengan la existencia de un "culto" al dios Quetzalcóatl, ni a una "ideología de la Serpiente Emplumada".

Lo que he encontrado es un emblema del poder representado por la figura de la Serpiente Emplumada, desde Teotihuacán hasta Tenochtitlan. Véase también Lincoln, C.E., "Structural and Philological Evidence for Divine Kingship at Chichen Itza, Yucatan, Mexico", Prem (ed.), *Hidden Among the Hills: Maya Archeology of the Northwestern Yucatan Peninsula. Acta Americana* 7, Verlag von Flemming, 1994, pp. 170-171 y 177.

[96] Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Porrúa, 1959, pp. 12-13.

[97] Citado por Kremer, *Ich Paa tun Mayapan. Una historia revisada de la metrópoli prehispánica*, Hannover, Verlag fü Ethnologie, 2005, p. 42.

[98] Rojas, *op. cit.*, pp. 129-130; Boot, *op. cit.*, pp. 222-223.

[99] Citado por Kremer, *op. cit.*, pp. 42-43.

[100] Boot, *op. cit.*, pp. 195-211.

[101] Velásquez, "Prefacio", Piña Chan, *Chichén Itzá*, México, FCE, 2013, pp. 8-12; Velásquez, "La migración de los Itzáes: nuevas reflexiones", (en prensa), p. 18 y ss. En estos textos Erik Velásquez revisa con nuevas evidencias las anteriores tesis de Schele, Matthews y Boot, sobre los orígenes y migraciones de los itzáes.

IV. Transformación de los antiguos dioses en deidades polimorfas y en dios mayor de los pueblos indígenas contemporáneos

Si 9 Viento, Ehécatl, Topiltzin Quetzalcóatl y el dios Quetzalcóatl ya habían experimentado transformaciones recurrentes, los años que siguieron a la invasión española trastocaron su naturaleza indígena e impulsaron un torrente de nuevos símbolos e interpretaciones. Un primer cambio irrumpió en el momento del arribo de Hernán Cortés a la costa veracruzana, un cambio que en las letras llevó el nombre del "Retorno de Quetzalcóatl". Según una leyenda muy extendida desde la destrucción de Tula, el gobernante intercambió papeles con el sacerdote del dios Quetzalcóatl, quien fue perseguido y acosado por su opuesto, el dios Tezcatlipoca, hasta que finalmente llegó a la costa del Golfo de México. Ahí, según unos relatos, se embarcó prometiendo volver, o según otros se incineró y anunció que regresaría a reconquistar lo que había perdido.[1] Si volvemos a los episodios de la destrucción de Tula y de la huida del sacerdote Quetzalcóatl,[2] recordaremos que las fuentes abruptamente cesan de mencionar las acciones y el destino del gobernante Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, mientras que los relatos conservados por los mexicas se refieren a la persecución y desaparición portentosa del sacerdote Quetzalcóatl (que muchos identifican con el dios), quien más tarde renace como la Estrella Vespertina.

Cuando los españoles invadieron las playas de Veracruz la memoria del gobernante sabio y poderoso y del sacerdote del templo de Quetzalcóatl estaba viva en diversas regiones de Amerindia, particularmente en los reinos de ascendencia tolteca y habla náhuatl. Hernán Cortés, quien se hizo de in-

formes sobre las costumbres, tradiciones, historia y situación política-militar de las regiones por las que fue pasando, supo de esa tradición y la aprovechó en su celebrado encuentro con Moctezuma. En su *Segunda Carta de Relación*, fechada el 30 de octubre de 1520, relató que el soberano mexica le refirió lo siguiente: "Muchos días ha que por nuestras escripturas tenemos de nuestros antepasados noticia que [en] estas partes [... vivió] un señor cuyos vasallos todos eran, el cual volvió a su naturaleza [... y pasado mucho tiempo después] tornó a venir [... pero los pueblos que entonces había] no quisieron [...] recibirle por señor, y así se volvió; y siempre hemos tenido que los que de él descendiesen habían de venir a sojuzgar esta tierra y a nosotros como sus vasallos". Sirviéndose de esa leyenda o invención, Cortés relató que Moctezuma lo identificó a él y a Carlos v como descendientes de ese misterioso gobernante. Cortés escribió que Moctezuma respondió a su discurso de esta manera: "Y según de la parte que vos decís que venís, que es a do sale el sol, y las cosas que decís de ese gran señor o rey [... Carlos v], creemos y tenemos por cierto que el sea nuestro señor [...] y por tanto vos sed cierto que os obedeceremos por señor en lugar de ese gran señor que vos decís [...], y todo lo que nosotros tenemos es para lo que vos de ello quisiéredes disponer".[3]

Para algunos autores las palabras que Cortés puso en boca de Moctezuma fueron una argucia del conquistador dirigida a Carlos v para certificar su conquista, pues las acciones de Moctezuma posteriores a ese primer encuentro no ratifican esa versión.[4] Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que a partir de entonces la figura del Quetzalcóatl que predijo volver a recuperar su reino se unió a la profecía del gobernante Topiltzin Quetzalcóatl, a quien sucesivas crónicas y relatos atribuyeron la leyenda de su regreso, acompañado por hombres

blancos y barbados. En el Libro Doce de la *Historia general…* de Sahagún, sus redactores indígenas afirmaron que los mexicas estaban esperando la llegada del dios Quetzalcóatl. Estos escribas, al relatar el arribo de Cortés, "Tuvieron la opinión de que [éste] era vuestro Príncipe (es decir, Topiltzin) Quetzalcóatl que había venido".[5] Hacia 1550 otros indígenas propagaron la noticia de que su "dios había llegado" para liberarlos del dominio español.[6]

Contra las profecías mesiánicas que los indígenas esparcieron en esos años se pronunció resueltamente Bernardino de Sahagún. Aun cuando en el *Códice Florentino* y en la *Historia general* dejó hablar a sus informantes, no perdió ocasión de refutarlos cuando expresaban ideas contrarias a las suyas. Una de las creencias que más le repugnaron fue la del retorno de Quetzalcóatl. En contra de lo asentado por sus informantes declaró: "Erraron grandemente vuestros antepasados al adorar a un tal hombre [Quetzalcóatl], cosa claramente deducible de su historia. Lo que dijeron vuestros antepasados que Quetzalcóatl fue a Tlapallan y que ha de volver y lo esperéis, es mentira, que sabemos que murió, que su cuerpo está reducido a polvo y que Nuestro Señor Dios ha precipitado su alma en los infiernos, donde conoce los tormentos eternos".[7] Los ortodoxos cristianos le dieron muerte en sus libros e interpretaciones a los dioses indígenas, una muerte teológica.

Por su parte, los frailes evangelizadores y los nacidos en México de ascendientes europeos se afanaron en construir un mito de Quetzalcóatl con tintes cristianos. Fray Toribio de Benavente, el célebre Motolinía, inició esta transformación cuando aseveró que Quetzalcóatl era hombre "honesto y templado", y dijo que fue él quien "comenzó a hacer penitencias de ayuno y disciplina".[8] Bartolomé de las Casas dio un

paso más en esta conversión impulsada por los frailes que miraban en los indios las criaturas ideales para construir el verdadero reino cristiano. Así, Las Casas afirmó que Quetzalcóatl, a quien identifica con el dios de Cholula, "era un hombre blanco, de ojos grandes, largo cabello negro y barba redonda".[9] El dominico Diego Durán completó esta identificación en la *Historia de las Indias*, donde escribió que Quetzalcóatl había sido en realidad un mensajero de Cristo puesto que había difundido los signos de la verdadera religión y había profetizado la llegada de los españoles.[10]

La interpretación de Durán no admitía la idea de que los indios de Nueva España pudieran haber sido olvidados por las prédicas apostólicas que propagaron la palabra de Cristo. Según su interpretación el apóstol de los indios había sido Topiltzin, "el cual aportó a esta tierra, y según la relación [que] de él se da [...] también sabemos haber sido predicador de los indios". Así, mediante esta transmutación, Quetzalcóatl adquirió los rasgos de un apóstol de Cristo, mientras que otros frailes pensaron que Dios había utilizado ese engaño para atraer a los indios a la verdadera fe. Como lo ha mostrado Jacques Lafaye, la "idea que pronto tendió a imponerse fue que Quetzalcóatl era el apóstol Santo Tomás, y que todas las analogías [de las] creencias del antiguo México con el cristianismo derivaban de una pretérita evangelización de América y de la degradación ulterior de la doctrina."[11] Sobre estas bases se afirmó la idea de que Quetzalcóatl fue un apóstol blanco, procedente de un país remoto, cuyo mandato era difundir la verdadera fe y la civilización en las agrestes tierras de América.

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, el historiador mestizo más elegante y maduro de este grupo, descendiente de la antigua nobleza de Tezcoco, culminó este proceso. En su *Historia de*

la nación chichimeca,[12] su obra más personal y acabada, Ixtlilxóchitl prosigue el intento de emparentar la versión indígena de la creación del mundo con la concepción cristiana de la historia, pero ahora centrándose en la figura de Quetzalcóatl. Según su versión de la creación de los cuatro soles, en el tercero, llamado Sol de Aire, vivieron los olmecas y xicalancas, quienes llegaron "en navíos o barcas de la parte de oriente". Cuando poblaron la tierra vino "un hombre a quien llamaron Quetzalcóatl [...] por sus grandes virtudes, teniéndolo por justo, santo y bueno". Quetzalcóatl les enseñó a los indios con obras y palabras el camino de la virtud:

> Evitándoles los vicios y pecados, dando leyes y buena doctrina para refrenarles de sus delitos y deshonestidades les constituyó el ayuno, y [fue] el primero que adoró y colocó la cruz [...] Luego de que Quetzalcóatl hubo predicado las cosas referidas en todas las más de las ciudades de los ulmecas y xicalancas, y en especial en la de Cholula, [...] se volvió por la misma parte de donde había venido, que fue por la de oriente, desapareciéndose por la costa de Coatzacoalco; y al tiempo que se iba despidiendo de estas gentes les dijo, *que en los tiempos venideros, en un año que se llamaría ce ácatl, volvería, y entonces su doctrina sería recibida y sus hijos serían señores y poseerían la tierra, y que ellos y sus descendientes pasarían muchas calamidades y persecuciones; y otras muchas profecías que después muy a las claras se vieron.*[13]

Ixtlilxóchitl concluye su interpretación de la siguiente manera: "una vez que Quetzalcóatl dejó la tierra, sucedió la destrucción y asolamiento de la tercera edad del mundo y entonces se destruyó aquel edificio y torre tan memorable de la ciudad de Cholula, que era como otra segunda torre de Babel [...] deshaciéndola el viento. Y después los que escaparon a la consumición de la tercera edad, en las ruinas de ella edificaron un templo a Quetzalcóatl, a quien colocaron por dios del aire [...] Y según parece por las historias referidas y por los anales sucedió lo suso referido algunos años después de la encarnación del Cristo señor nuestro; y desde ese tiempo acá entró la cuarta edad que dijeron llamarse Tlétonatiuc, que significa sol de fuego [...]. Era Quetzalcóatl hombre bien dis-

puesto, de aspecto grave, blanco y barbado. Su vestuario era una túnica larga".[14]

Al ubicar en esa tercera edad de su invención la presencia de Quetzalcóatl y la difusión de su doctrina, Ixtlilxóchitl se une al grupo de cronistas españoles que desde la conquista trataron de explicar algunos rasgos culturales indígenas aduciendo una predicación de la fe cristiana anterior a la llegada de Hernán Cortés. Ixtlilxóchitl adopta la interpretación que Motolinía y Las Casas insinuaron apenas, pero que a fines del siglo XVI fray Diego Durán expresó sin embozo al afirmar que Quetzalcóatl fue "probablemente [...] algún apóstol que Dios aportó a esta tierra".[15] Ixtlilxóchitl toma así el partido de quienes intentaron explicar la historia indígena fuera de sus propias categorías, a partir de la concepción cristiana.[16]

Pero ni los relatos de los frailes y cronistas mestizos, ni las imaginativas combinatorias entre la teología católica y las concepciones indígenas pudieron sepultar a los dioses indígenas y menos aún la antigua imagen del dios del maíz y del viento de la época Clásica, el dios al que los mexicas llamaron Ehécatl Quetzalcóatl, el dios creador de las cosmogonías, los reinos y la civilización. Las armas combinadas de la conquista a sangre y fuego, la destrucción implacable de los santuarios, cultos, códices, ídolos, monumentos, cosmogonías, calendarios y tradiciones indígenas fueron un eco fiel de la terrible maldición que Bernardino de Sahagún recogió en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. En el prólogo a sus doce libros dijo:

> porque vino sobre [el pueblo mexicano] aquella maldición
> que Jeremías, de parte de Dios, fulminó
> contra Judea y Jerusalén, diciendo
> en el capítulo quinto: —Yo haré
> que venga sobre vosotros [...] una
> gente muy de lexos, gente muy robusta
> y esforzada, gente muy antigua y diestra

en el pelear, gente cuyo lenguaje no entenderán ni jamás
oíste su manera de hablar, toda gente
fuerte y animosa, codiciosísima de matar. Esta gente
os destruirá a vosotros y a vuestras mujeres e hijos
y todo cuanto poseéis, y destruirá todos vuestros pueblos
y edificios'. Esto —concluye Sahagún— a la letra
ha acontecido a estos indios con los españoles".[17]

La aseveración de Sahagún fue apenas el inicio de una sucesión de catástrofes que cayeron una tras otra sobre las poblaciones indígenas. La Conquista estuvo acompañada por epidemias devastadoras, hambrunas y destrucción implacable de su milenario legado cultural. El territorio, sus pueblos, capitales, provincias y campos fueron sometidos al orden político y económico de los conquistadores y lo mismo ocurrió con sus instituciones religiosas, sociales, educativas, jurídicas y morales. Tras el arrasamiento de sus templos y dioses llegó el castigo apocalíptico de la muerte masiva bajo el nombre de epidemias nunca antes vistas, una tragedia que a principios del siglo XVII diezmó literalmente a la población indígena. Siguió luego la imposición de la esclavitud bajo los nombres diversos de encomienda, tributos, trabajo forzado para construir las nuevas ciudades, caminos, minas, ranchos, haciendas, ingenios, iglesias, monasterios, conventos y palacios, según los cánones arquitectónicos y artísticos de la cultura española, una cultura nutrida por tres tradiciones: la clásica romana, la medieval católica y la musulmana, tres legados que al fundirse hicieron de España una cultura con cimientos universales.

Esas diversas imposiciones modelaron una nueva población y otras identidades, un virreinato sujeto política y jurídicamente al imperio español pero hecho con una armadura social y cultural diferente: la Nueva España, que no era nueva ni española, sino antigua, india, y más tarde mestiza, cruzada de indios, españoles, negros, chinos, filipinos y otras

etnias, "café con leche", como la describió el poeta López Velarde, un territorio multiétnico y pluricultural. En ese suelo variopinto el mito del dios del maíz, del viento y de otros muchos que nacieron en la antigua Amerindia resistieron la cascada de condenas y represiones, se mantuvieron y recrearon hasta los días actuales en diversas regiones, "en particular en los límites del Pacífico norte y en las vertientes montañosas y fluviales del Golfo —de la Huasteca a la antigua área nuclear olmeca—, desplegándose después por el norte de Oaxaca, los Altos de Chiapas y el resto del área maya".[18] En cientos de estos relatos colectados acuciosamente por etnólogos, etnógrafos y mitógrafos se advierten diversas temáticas y variaciones en sus personajes —aun en regiones y lenguas semejantes—, pero lo que no cambia es su contenido básico, su estructura fundamental, como lo explicaron con autoridad los estudiosos de las permanencias estructurales basadas en prácticas sociales terrenas.[19] Otros estudiosos de la temática polifónica del mito y sus mensajes piensan que son "alusivos y elusivos por naturaleza y su modo de referencia es tangencial". Antonio García de León, siguiendo esta reflexión de G. S. Kirk, dice que "poseen una lógica que no es aplicable a las lógicas cotidianas, mientras que su propia estructura, que se expande y modifica cada vez que nos acercamos a ella, es siempre engañosa…".[20]

Sin embargo, estas apreciaciones son discutibles, pues las versiones contemporáneas del mito del dios del maíz en la Amerindia, donde sigue arraigado el cultivo de ese cereal, muestran que el relato de los episodios y acciones del dios son estructuralmente semejantes a las narraciones pintadas y escritas en la cerámica y murales de la época Clásica. Para poner a prueba esta aseveración veamos la característica de los principales episodios de este relato comparando los con-

tenidos y mensajes del mito del dios del maíz en la época Clásica con los relatos contemporáneos. El personaje del dios del maíz representado en los relatos indígenas de los siglos XX y XXI tiene distintos nombres y metáforas en cada región. Dada la imposibilidad de tratar esa extensísima nómina, aquí me limitaré a considerar dos ciclos mitológicos del dios del maíz: el ciclo de *Kumix*, el héroe de las narraciones ch'orti' del oriente de Guatemala, que tiene mucha semejanza con el *Popol Vuh* de los k'iche',[21] y el ciclo de los héroes del maíz de la costa del Golfo de México y áreas adyacentes (Veracruz, Puebla, Hidalgo y San Luis Potosí), quienes tienen por nombre *Homshuk* (popoluca), *Dhipak* (teenek, huasteco), *Tamakastiin*, *Sintiopiltzin* o *Chicomexochitl* (nahua).[22] En muchos relatos de esta región el dios del maíz nace o renace como niño y su nacimiento está vinculado con el agua y la tortuga, una relación que proviene del Clásico y del Posclásico, como se ha visto antes (fig. 1).[23]

FIGURA 1. Ilustración de un mito tepehua en el que el dios del maíz niño aparece cargado por una tortuga. Foto tomada de Roberto Williams García, *Mitos tepehuas* (Contraportada).

El análisis de la caída de la primera semilla del maíz en el inframundo (es decir, de Jun Junajpú, el padre de los gemelos en la época Clásica), su posterior enfrentamiento con las argucias y trampas que le tienden los señores del inframundo, su tránsito por las tierras y aguas tenebrosas de esa región, que finalmente lo llevan a su muerte, es el primer episodio eje de la saga del dios del maíz de la época Clásica, según se ha visto en la segunda parte de este ensayo.[24] Ese episodio define el carácter mortal de los seres humanos, puesto que

Jun Junajpú no vuelve a la vida a pesar de los denodados esfuerzos de sus hijos. La entrada al inframundo de Jun Junajpú, el padre de los gemelos de la época Clásica y del *Popol Vuh*, es una representación de la primera siembra de una planta cultivada, como lo confirman los relatos indígenas de los siglos XX y XXI. En los relatos ch'orti' sobre el padre del maíz, "el héroe mítico sólo prepara la tierra para la siembra, pero no [hace] la siembra. Porque él mismo es el grano o semilla del maíz que caerá en el seno de la tierra para transformarse en una mata del divino cereal".[25] En otro relato popoluca el héroe, Homshuk, pregunta a su madre por su padre y ella le responde:

> Uh, tu padre murió hace mucho tiempo. Fue a obtener maíz al país de los rayos [el inframundo] hace muchos años y no ha retornado. El Homshuk dijo: Ah, voy a ir a buscar a mi padre.[26]

En un relato huasteco se dice que cuando el niño que representaba la semilla del maíz cayó al inframundo, "A los tres días se convirtió en una mata de maíz".[27] Éste y otros relatos afirman o sugieren que el personaje que penetró como semilla en el interior de la tierra siempre terminó su vida en manos de los señores de esa región, y que más tarde fue vengado por sus hijos. Como se recordará, en la "Leyenda de los Soles" de los nahuas, Quetzalcóatl bajó a la región de los muertos a recuperar los huesos de su padre para darles sepultura, y acto seguido procedió a matar a sus asesinos. Michel Graulich "ha señalado que estos pasajes derivan de una tradición mitológica común, ampliamente difundida en Mesoamérica, que expresa un contraste entre dos generaciones de héroes. Invariablemente los miembros de la primera generación fueron vencidos y muertos. Corresponde a su hijo o hijos vengarlos, derrotando a sus asesinos. Quienes finalmente triunfan son los jóvenes miembros de la segunda generación, los mismos que en diferentes versiones originan el

Sol, la Luna y el maíz. Por su parte, la suerte de los miembros de la primera generación es quedar muertos, o transformarse en animales de caza".[28] El mensaje que antes decía "Del mismo modo que yo muero y renazco de nuevo, también vosotros moriréis y volveréis a la vida", se trocó en su contrario: "De la misma manera que yo muero y no volveré a la vida también vosotros moriréis y no volveréis a la vida".[29]

La institución de la muerte terrena, la pérdida de la inmortalidad, es un tema común en todas las mitologías. En Amerindia "la muerte definitiva del padre es la razón por la cual los seres humanos deben morir".[30] Este reconocimiento de la fatalidad de la muerte va unido al culto a los antepasados. Los gemelos del *Popol Vuh* no pueden resucitar al padre pero rescatan su cuerpo, lo entierran, le edifican una tumba e inician un culto que lo celebrará como el fundador de la estirpe. Esta antigua tradición nos recuerda que cuando muere Osiris, el dios del trigo de los egipcios, renace como el Señor del Mundo de los Muertos.[31] En los relatos del héroe de Amerindia esta tradición está presente en casi todas las regiones.

En las narraciones indígenas contemporáneas el hijo es casi siempre el vengador del padre. En el mito náhuatl de Tamakastiin, el héroe huérfano, al enterarse de la ausencia de su padre parte inmediatamente en su búsqueda, y como en el *Popol Vuh* y en las vasijas pintadas del período clásico, desciende al inframundo y desafía a los señores de esa región, quienes le tienden una trampa tras otra para matarlo. Los mitos indígenas contemporáneos narran las peripecias de Tamakastiin, Homshuk, Sintiopiltzin o Chicomexochitl, muestran su arrojo e inteligencia al enfrentar las fuerzas del rayo y de la muerte, y acaban con los asesinos de su padre.[32] Es decir, los ejes fundamentales del ciclo del dios del maíz de la época Clásica son, en primer lugar, el descenso del padre o

la semilla del maíz al inframundo y su sacrificio por los señores de Xibalbá, un episodio semejante al citado en los relatos de Homshuk, Tamakastiin o Sintiopiltzin. El segundo eje de este relato es el nacimiento del Dios del Maíz y su brote en la superficie terrestre, el acto que en tono apoteósico narran las vasijas pintadas de la época Clásica (figs. 15, 16, 19, 26, 28, 29, 30 y 35 de la Segunda Parte). Éste es también un eje central en los mitos indígenas contemporáneos. En ellos se destaca ese episodio con un fuerte acento agrícola y dotan al héroe de un listado de nombres que aluden a sus virtudes creativas y generativas: "Niño Nuevo [...] Niño Dios Mazorca [...] Príncipe de los Prodigios, Brote Nuevo, Hoja Bifurcada, Pluma Doble [...], Niño Precioso [...] Mazorca Sabia y Divina, Señor Nahual, Resucitador del género humano..."[33], y con toda precisión revelan su naturaleza como semilla y planta del maíz:

> Soy el que echa hojas, soy el lugar donde germina y espiga el maíz, soy el que reverdezco y el que florezco desde las rodillas, el que se pela y es comido, soy el que doy fruto... soy el renacimiento, soy las semillas nuevas, soy el que se convierte en semilla de serpiente [...] soy la hoja fresca, la hoja rozagante, soy la pluma bifurcada, la pluma hendida, la pluma delicada...[34]

Lo extraordinario de estos pasajes es que brindan una descripción literal del primer brote del maíz cuando dicen: "soy el lugar donde germina y espiga el maíz". Más adelante se describe este primer brote en la milpa como "la pluma bifurcada, la pluma hendida". Esta pluma hendida y bifurcada se refiere al nacimiento de la planta representado en las esculturas olmecas con gran exactitud, pues muestran en imágenes el ciclo biológico de la planta (figs. 2 a 7). Antonio García de León observa que los textos aluden a ese mismo proceso.

> La pequeña hoja bífida, *hu'm suk* o nuevo brote en popoluca de la Sierra, es la que aparece en el primer momento en que la planta brota de la tierra, y es la que da nombre al personaje [el héroe del mito que es la planta del

maíz]: la misma hoja primigenia se asocia a la frescura vegetal, a una pluma doble o hendida [...] Su correlato nahua es *Yankwik Išwal*.[35]

FIGURA 2. Las primeras semillas con raíz y vástagos. Fotografía tomada de P. G. Holden, *El A B C del cultivo del maíz*, figura 21.

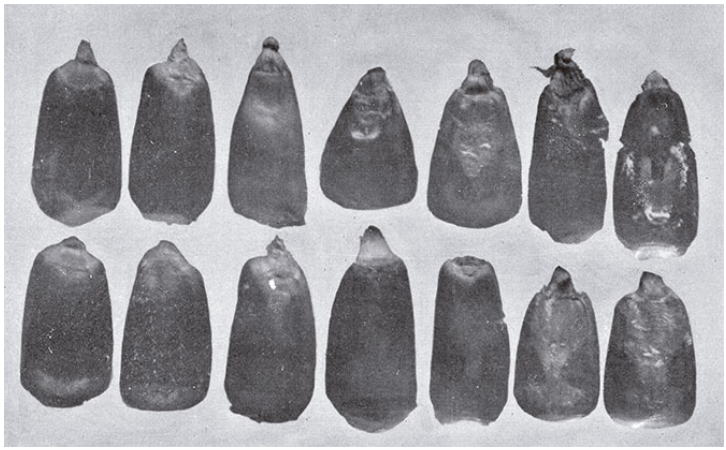


FIGURA 3. Granos de maíz germinado, con el "clavito" o pitón en la punta. Fotografía tomada de P. G. Holden, *El A B C del cultivo del maíz*, fig. 71.

Este ciclo biológico registrado minuciosamente por los cultivadores del maíz fue transmitido al etnólogo Raphael Girard por los aborígenes ch'orti', y lo transcribió así: el cuarto día de la siembra "amanece el clavito [... que indica] que al momento de surgir [la planta] del interior de la tierra, sólo muestra un diminuto pitón o casco puntiagudo, con el que ha perforado el techo de su morada subterránea [...] En el quinto día ya tiene su primera hojita y en el octavo cambia

su apariencia, al *presentar dos hojitas* y el pitón central que llaman "guía, aguja o punzón, nombrándose entonces en alas de perico…"[36] (figura 3, tabla 1).

TABLA 1. Etapas en el ciclo de crecimiento del maíz, según el ciclo del maíz Tzeltal. Tomada de Brian Stross, "Maize in Word and Image in Southeastern Mesoamerica", en John Staller, Robert Tykot, Bruce Benz (eds.), *Histories of Maize. Multidisciplinary Approaches*, p. 206.

Etapa	Nombre Tzeltal	Descripción	Días
1	lok'ok y-isim	Se rompe el grano	1-20
2	luhpuk yuninal sni'	Aparece su primera hoja	21-40
3	lach' etal te yabenale	Las hojas se comprimen	41-60
4	chexlahetal te yabenal	Las hojas se acomodan	61-80
5	pech' ok ta yakane	En el tallo aparece la vaina cubierta	81-100
6	tz' al haben te yabenale	Las hojas aparecen en niveles	101-120
7	te' ni' te ste' el sok ya xlihk lok' el spakumal a te shiale	Brotan inflorescencias estaminadas en el tallo y la primera espiga inmadura	121-140
8	tohkel stz'utohil	Nacen las inflorescencias estaminadas	141-160
9	lok shial	Brota la mazorca inmadura	161-180
10	me' hiiltikix	Jilote maduro con espigas inmaduras (etapa hi)	181-200
11	chamholtikix	Mazorca madura,	201-220

		elote (literalmente "cabeza muerta") (etapa ahan)	
12	xk' anub yixmal k' alk' altik'	Maíz maduro	221-240
13	xtaken yixmal k' alk' altik	Secado del maíz (etapa ixim)	241-260

Estas "alas de perico" son "la pluma bifurcada", "la pluma hendida", las dos hojas verdes del maíz que por primera vez hacen su aparición en la tierra y llenan de regocijo a los campesinos (figs. 4 y 5). Estas citas muestran, como observa López Austin, que "Homshuk no es sólo el maíz, sino el poder germinativo de las plantas".[37] Ruud van Akkeren, quien estudió con erudición las versiones contemporáneas huastecas del mito del maíz, llegó a decir que la mitología de la región de la costa del Golfo de México fue el origen "de la mitología del maíz y de su héroe cultural".[38]

Estos desarrollos de la semilla y la planta del maíz que describen los relatos y mitos indígenas son muy semejantes a las imágenes, inscripciones y esculturas que produjeron los olmecas hace 3000 años y más (figs. 6, 7, 8 y 9).

FIGURA 4. Mazorca de maíz, que muestra su desarrollo y las hojas que guardan y protegen el elote. Imagen tomada de Pedro Reyes Castañeda, *El maíz y su cultivo*, p. 6.

FIGURA 5. Primeros brotes del maíz en la tierra cultivada. Imagen tomada de P. M. Kareithi, *The maize plant*, 1969, p. 6.

FIGURA 6. Maíz saliendo de la semilla del grano en una escultura olmeca. Imagen tomada de Peter David Joralemon, *A Study of Olmec Iconography*, p. 13.

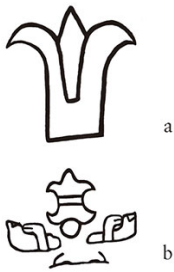


FIGURA 7. a) Maíz brotando, cubierto por dos hojas. b) Maíz brotando de una hendidura de la tierra. Imágenes olmecas tomadas de Peter David Joralemon, *A Study of Olmec Iconography*, p. 13.

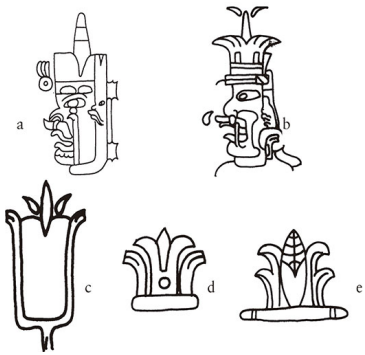


FIGURA 8. a-b) Dios del maíz olmeca con mazorca brotando de una hendidura en la cabeza. c-e) Representaciones de la semilla y la mazorca del maíz flanqueadas por hojas. Imagen tomada de Karl Taube, "The Olmec Maize God. The Face of Corn in Formative Mesoamerica", p. 41.

FIGURA 9. Mazorcas en forma de celta o hacha, y cabezas del dios del maíz olmeca, coronadas con el brote de la planta. Imagen tomada de Karl Taube, "The Olmec Maize God, p. 45.

La suma de estos relatos permite decir que el significado original del mito del dios del maíz de la época Clásica, su entera integración con el ciclo del maíz que articula los principales episodios del relato (caída y muerte de la primera semilla en el inframundo, lucha de sus hijos Jujnapú y Xbalanqué contra los señores del inframundo, triunfo sobre éstos y emergencia de la planta transfigurada en el dios antropomorfo), es un canto sublimado a las virtudes del maíz como planta creadora del alimento humano. Podemos agregar que esas virtudes están contenidas en los dos ejes que guían el mito del maíz en los relatos contemporáneos de los indígenas de diversas regiones de Mesoamérica: el primer eje lo resumen los esfuerzos de Homshuk, Dhipak, Tamakastiin o Sintiopiltzin por encontrar los restos de su padre y darle nueva vida, esfuerzos que culminan con el reconocimiento de la fatalidad de la muerte. El segundo eje está representado por las hazañas que convierten a esos héroes en "niño precioso", "espiga de maíz", "el que da fruto", "semillas nuevas", "pluma bifurcada" de las hojas del maíz que brotan en la Tierra después de la siembra o en "el resucitador del género humano".

En los textos hebreos, cristianos y en el arca de la escritura occidental que Harold Bloom llama "literatura sapiencial",

es peculiar que su mensaje se concentre en el drama de la existencia individual, como en los versículos 2:1-9 de la *Sabiduría de Salomón*:

> Porque se dice discurriendo desacertadamente: Corta es y triste nuestra vida; no hay remedio en la muerte del hombre ni se sabe de nadie que haya vuelto del Hades. Por azar llegamos a la existencia y luego seremos como si nunca hubiéramos sido [...] Paso de una sombra en el tiempo que vivimos, no hay retorno en nuestra muerte, porque se ha puesto el sello y nadie regresa.[39]

Contrario a esta sabiduría de la aniquilación sin retorno es el mensaje que nutre a los mitos del dios del maíz de la época Clásica o a los mitos y relatos que cuentan los campesinos actuales en las tierras americanas. En estos relatos, como se ha visto, el cultivo del maíz, las ofrendas a los dioses, los ritos, mitotes y fiestas comunitarias son siempre, como dijo canónicamente Nancy Farris, una empresa de sobrevivencia colectiva.[40] Una empresa que no prevé una muerte definitiva porque la vida renace cada temporada en que el esfuerzo colectivo hace brotar la planta del maíz y el cuerpo social revive en la alternancia de los cargos, los ritos y las ceremonias que identifican y unen al grupo. Una empresa que no prevé una muerte definitiva porque la vida renace cada temporada en que el esfuerzo colectivo hace brotar la planta del maíz y el cuerpo social revive en la alternancia de los cargos, los ritos y las ceremonias que identifican y unen al grupo. Porque como dice el texto náhuatl, el maíz "es la carne de nuestro sustento". Porque

> Tan sólo por nuestro sustento, *Tonacáyotl*, el maíz
> Subsiste la tierra, vive el mundo, poblamos el mundo.
> El maíz, *Tonacáyotl*, es lo en verdad valioso de nuestro ser.[41]

Muerte y resurrección son los dos grandes episodios del ciclo del maíz, el eje vertebrador de los mitos antiguos del dios del maíz y de los mitos recientes y actuales que recorren las diversas regiones de Amerindia donde se cultiva la planta

sagrada. Como dice Alfredo López Austin: "El prototipo del movimiento de las fuerzas divinas sobre el mundo fue el ciclo del maíz".[42] Al aludir a la presencia polisémica del maíz en la vida y el imaginario de sus cultivadores, Brian Stross observa que "las sociedades indígenas de Mesoamérica han mostrado a lo largo de centurias su dependencia del maíz, su total integración al maíz en su vida intelectual y artística [...] Un individuo de la etnia k'iche' decía que los mayas de ese grupo no plantaban maíz para vivir, sino que más bien ellos vivían para la planta del maíz".[43] Estas interpretaciones confirman la tesis que dio pie a la elaboración de este libro: las fases del ciclo del cultivo de maíz y la laboriosa química biológica que le da forma a las distintas etapas de su crecimiento son los episodios sustantivos del relato del mito clásico y contemporáneo del dios del maíz. Esas fases y episodios cruciales del crecimiento de la planta se convirtieron a su vez en momentos dramáticos que transformaron el ciclo vegetal en vicisitudes del drama humano representado en la saga del dios del maíz.

Quizá el episodio más cruel de esta historia maravillosa, narrada en las diversas voces y formas que asume la creatividad humana, sea la criminal decisión de los explotadores del campesino, quienes desde hace centurias arrojaron a los descendientes y productores del cereal que generó "nuestro sustento" (*tonacáyotl*) al último escalón de la desventura existencial.

JULIO 8, 2015

---

[1] Sobre el mito del retorno de Quetzalcóatl hay varias versiones y estudios. Algunos se citan adelante.

[2] Véase Stenzel, *Quetzalcóatl de Tula: mitógenesis de una leyenda postcortesiana*, Nuevo León, UANL, 1991, pp. 6-10; un recuento crítico de estas versiones puede verse en Susan D. Gillespie, *The Aztec Kings...*, pp. 179-182.

[3] Hernán Cortés, *Cartas y documentos*, introducción Mario Hernández Sanchez-Barba, México, Porrúa, 1963, p. 59. Este relato, abreviado, pero con el mismo sentido y propósito, lo repitió Cortés en

esta *Segunda Carta* con ocasión de una reunión convocada por Moctezuma para que todos los señores que gobernaban las ciudades sometidas a Tenochtitlan consideraran a Hernán Cortés como gobernante supremo, (pp. 68-69). Bernal Díaz del Castillo repite el discurso de Moctezuma casi con las mismas palabras en su *Historia verdadera…* (p. 243), pues dice que éste dijo: "Y que verdaderamente debe ser cierto […] lo que sus antepasados muchos tiempos antes habían dicho, que vendrían hombres de hacia donde sale el sol a señorear aquestas tierras…".

[4] La intención de Cortés era afirmar ante el rey el reconocimiento de Moctezuma de la conquista española y la importancia de su hazaña. Véanse Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl et Guadalupe*, pp. 219-224; Werner Stenzel, *Quetzalcóatl de Tula*, pp. 6-10.

[5] Sahagún, *Historia general…*, t. I, Libro primero, Apéndice, pp. 121.

[6] Quizá estos textos, que propagaron insurrecciones nativistas, estén vinculados con las sublevaciones indígenas de la década de 1550, como lo sugiere Stenzel, (*Quetzalcóatl de Tula*, pp. 39-41). Véase también Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, pp. 222-223.

[7] Sahagún, *Historia general…*, t. I, Libro primero, Apéndice, p. 121.

[8] Fray Toribio de Benavente, Motolinía, *Memorales*, pp. 129-130; *Historia de los Indios de la Nueva España*, estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1969, p. 7.

[9] Bartolomé de Las Casas, *Apologética historia sumaria* I, p. 645.

[10] Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, pp. 17-19.

[11] Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe…*, pp. 213-214.

[12] Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, I, pp. 263-265.

[13] Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, II, pp. 8-9 (cursivas mías).

[14] *Ibid.* Al referirse a la apariencia humana de Quetzalcóatl, salta a la vista que Ixtlilxóchitl se refiere al sacerdote, no al dios.

[15] Durán, *Historia de las Indias…*, t. II, pp. 17-19.

[16] Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, II, p. 271. "Estos reyes eran altos de cuerpo y blancos barbados como los españoles, y por esto los indios, cuando vino el marqués entendieron que era Topiltzin". Véase también López Austin, *Hombre-Dios*, pp. 19-21.

[17] Sahagún, *Historia general*, I, pp. 62-63.

[18] Antonio García de León, "Un mito compartido", mecanoescrito sin fecha, próximo a publicarse en un libro de homenaje dedicado a Alfredo López Austin. Esta recreación de los mitos nucleares de Mesoamérica también está presente en los mitos de los indígenas del sur de Estados Unidos de Norteamérica: Hamilton A. Tyler, *Pueblo. Gods and Myths*, Norman, University of Oklahoma Press, 1986; Frank Hamilton Cushing, Fred Eggan (ed.), *Selected Writings of Frank Hamilton Cushing*, Lincoln, Universidad de Nebraska, 1979; Dorothy K. Washburn, "Shared Image Metaphors of the Corn Lifeway in Mesoamerica and the American Southwest", *Journal of Anthropological Research*, vol. 68, Alburquerque, University of New Mexico Press, 2012, pp. 473-502.

[19] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, París, Plon, 1958, p. 231 y ss. Vladimir Propp por su parte, descubrió que los cuentos maravillosos, cualesquiera que sea su tema, tienen una estructura semejante, determinada por las funciones que cumplen sus principales personajes. Véase *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977.

[20] G. S. Kirk, *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974. En la p. 29 Kirk dice: "Myths are no uniform, logical and internally consistent; they are multiform, imaginative and loose in their details. Moreover their emphases can change from one year, or generation, to the next". Antonio García de León, "Un mito compartido". La polifonía del dios del maíz se puede ver en su compleja relación con Xipe Tótec, con las veintenas de *atlacahualco, tlacaxipehualiztli, ochpaniztli, tozoztontli, etzalcualiztli* y demás fiestas de esta serie.

[21] Sobre el ciclo de *Kumix* y la mitología ch'orti' véase Raphael Girard, *Los mayas. Su civilización, su historia sus vinculaciones continentales*, México, Libromex, 1996, capítulo XVI. El ciclo del héroe del

maíz de los ch'orti', *Kumix*, llamado por Girard y sus informantes "Angel Cume" está sintetizado en las pp. 275-277. Su libro *Los chortís ante el problema maya. Historia de las culturas indígenas de América, desde su origen hasta hoy*, 5 vols., México, Antigua Librería Robredo, 1949, fue uno de los grandes estudios que combinaron la historia antigua de los mayas con la etnografía erudita. Otro libro del mismo autor consolidó esas tendencias: *Historia de las civilizaciones antiguas de América*, 3 vols., Madrid, Colegio Universitario/Ediciones Istmo, 1976, pp. 388-411. En una comunicación reciente (junio, 2015) Oswaldo Chinchilla da otro libro sobre el *Kumix* de los ch'orti': Julián López García, *Kumix: la lluvia en la mitología y el ritual maya-ch'orti'*, Guatemala, Cholsamaj, 2010.

22 Sobre los héroes del maíz nahuas en la etnografía contemporánea existe una extensa bibliografía. Véase, por ejemplo, Alain Ichon, *Los totonacas de la Sierra*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1973, capítulo II; Antonio García de León, "El universo de lo sobrenatural entre los nahuas de Pajapan, Veracruz", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 8, México, UNAM/IIH, 1989, pp. 279-311, o la antología recogida por Minerva Oropeza Escobar, citada en la nota 26.

23 El aspecto infantil del dios olmeca del maíz ha sido señalado por varios autores. Véase por ejemplo Taube y Saturno, "Los murales de San Bartolo", Uriarte y González Lauck (eds.), *op. cit.*, p. 312, fig. 13 b.

24 Capítulo II. El ciclo del nacimiento, muerte y resurrección del dios maya del maíz.

25 Raphael Girard, *Los mayas…*, p. 276.

26 Alfredo López Austin, "Homshuk. Análisis temático del relato", *Anales de Antropología*, vol. 29, núm. 1, 1992, pp. 261-283; Minerva Oropeza Escobar, "Mitos cosmogónicos de las culturas indígenas de Veracruz", Blas Román Castellón Huerta (coord.), *Relatos ocultos en la niebla y el tiempo*, México, INAH, 2007, p. 243; Janís B. Alcorn, Barbara Edmonson y Cándido Hernández Vidales, "Thipak and the Origin of Maize in Northern Mesoamerica", John Staller, Robert Tykot y Bruce Benz, *Histories of Maize in Mesoamerica*, Left Coast, Walnut Creek, 2010, pp. 190-200.

27 Minerva Oropeza Escobar, *Ibid.*, pp. 178-179.

28 Citado por Oswaldo Chinchilla, *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín, pp. 164-165.

29 Alfredo López Austin, "Homshuk…", p. 268.

30 Oswaldo Chinchilla, *Ibid.*, p. 166. Guerra (muerte) y agricultura (vida), eran también polos complementarios en el culto a Xipe Tótec. Véase González González, *Xipe Tótec…*, pp. 404-405.

31 E. A. Wallis Budge, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, Nueva York, Dover, 2 vols., 1973; Jules Cashford, *The Myth of Isis and Osiris*, Boston, Barefoot Books, 1993: "the Egyptians also saw in the death and revival of Osiris an analogy for human life after death".

32 Genaro González Cruz, "La historia de Tamakastiin", *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM/IIH, núm. 17, 1984, pp. 205-225; Antonio García de León, "El universo de lo sobrenatural", pp. 300-303. Como dice Alfredo López Austin, en los relatos de Homshuk, Dhipak, Tamakatstiin y Sintiopiltzin este episodio está presente pero ocupa un lugar secundario en el eje principal del relato. Como ocurre con los gemelos de la época Clásica o del *Popol Vuh*, los héroes de estos relatos padecen persecuciones y atentados, y como Junajpú y Xbalanque, y como Homshuk", vencen a los machetes vivos, a las flechas vivas, a las hachas, a las espadas y a las serpientes". Alfredo López Austin, "Homshuk…".

33 Antonio García de León, "Un mito compartido"; Alfredo López Austin, "Homshuk…", pp. 276-277.

34 "Ensalmo", *Mecayapan*, registrado en 1970, citado por Antonio García de León, "Un mito compartido", nota 6.

35 *Ibid.*, nota 1.

36 Raphael Girard, *Los mayas*, pp. 129-130. Cursivas mías.

37 Alfredo López Austin, "Homshuk…", p. 277.

[38] Ruud van Akkeren, *Xib'alb'a y el nacimiento del nuevo sol*, Guatemala, Piedra Santa Editorial, 2012, pp. 131-132. Van Akkeren se apoya en los estudios anteriores de Edwin Braakhuis: "The Bitter Flour. Birth-Scenes of the Tonsured Maize God", Zantwijk, Ridder y Braakhuis, *Mesoamerican Dualism*, Utrech, ISOR, 1990, pp. 125-147; "The Tonsured Maize God and Chicome-Xochitl as Maize Bringers and Culture Heroes. A Golf Coast Perspective", *Wayeb Notes*, núm. 32, 2009, disponible en http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0032.pdf.

[39] Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Damián Alou (trad.), Madrid, Taurus, 2005, pp. 30-31.

[40] Nancy H. Farris, *Maya Society Under Colonial Rule. The Collective Enterprise of Survival*. Princeton, Princeton University Press, 1984. En las pp. 288-289 dice Farris: "The continuity in lifeways and beliefs can be seen most strongly in the all-important task of food production, with its locus in the milpa [...] The traditional methods of subsistence and the beliefs and rituals associated with them, have remained virtually unchallenged". Véase también las pp. ss. y el capítulo 11.

[41] Sahagún, *Historia general...*, citado en *Obras de Miguel León-Portilla*, t. II, UNAM/Colegio Nacional, 2011, p. 236. Porque, como nos recuerdan otras fuentes, la materia de la que estaban hechas las efigies de sus dioses era la masa de las semillas nutricias producidas por los campesinos: "Los ídolos que adoraban eran unas estatuas del tamaño de un hombre [...] hechas de masa de todas las semillas que ellos tienen y comen, y las empastaban con sangre de corazones humanos, y de esta materia eran sus dioses", *Conquistador anónimo. Relación de la Nueva España*, edición de Jesús Bustamante, Madrid, Ediciones Polifemo, 1986, p. 121.

[42] Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994, p. 223.

[43] Brian Stross, "Maize in World and Image in Southwestern Mesoamerica", J. E. Staller, R. H. Tykot y B. F. Benz, *Histories of Maize in Mesoamerica*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2010, pp. 201-222. La cita en la p. 221.

Bibliografía

Acosta, Jorge R., "Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo.", en *Anales del Museo Nacional de México,* vol. 8, México, INAH, 1956, pp. 37-115.

———, "Interpretación de algunos de los datos obtenidos en Tula relativos a la época tolteca", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. XIV, 2ª parte, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1956-1957, pp. 75-110.

Acosta, José de, *Historia general y moral de las Indias*, México, FCE, 1962.

———, *Tula*, México, INAH, 1967.

Acuña, René, "El *Popol Vuh*, Vico and the *Theologia Indorum*", Robert M. Carmack y Francisco Morales Santos (eds.), *Nuevas perspectivas sobre el* Popol Vuh, Guatemala, Piedra Santa, 1983, pp. 1-16.

———, "Problemas del *Popol Vuh*", en *Mester*, vol. 5, núm. 2, Los Ángeles, University of California Press, 1975, pp. 123-134.

———, (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI. Tlaxcala*, t. II, México, UNAM, 1985.

Akkeren, Ruud van, "Authors of the *Popol Wuj*", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 14, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 237-256.

———, *Xib'alb'a y el nacimiento del Nuevo Sol. Una visión posclásica del colapso maya*, Guatemala, Piedra Santa, 2012.

———, "Teotihuacan Traders in Tikal's Royal Dynasty", 2014, disponible en http://www.iia.unam.mx/images/difusion/La_ruta_de_la_serpiente_Los_gremios_-del_comercio_teotihuacano_en_Mesoamrica/lecturas/Ruud-van-Akkeren-Teotihuacan.pdf

Alcorn, Janis B., Barbara Edmonson y Cándido Hernández Vidales, "Thipak and the Origin of Maize in Northern Mesoamerica", John Staller, Robert Tykot y Bruce Benz, *Histories of Maize in Mesoamerica*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2010, pp. 190-200.

Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, *Obras históricas*, estudio introductorio de Edmundo O'Gorman, 2 vols., México, UNAM/IIH, 1985.

Alvarado Tezozómoc, Hernando de, *Crónica mexicana*, México, Porrúa, 1987.

Álvarez Icaza Longoria, María Isabel, *La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM/IIE, 2008.

———, *El* Códice Laud*, su tradición, su escuela, sus artistas*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM/IIE, 2014.

Anders, Ferdinand y Maarten Jansen, *Libro de la vida. Texto explicativo del llamado* Códice Magliabechiano, Viena/México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/FCE, 1990.

———, *Manual del adivino. Libro explicativo del llamado* Códice Vaticano B (3773), Viena/México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/FCE/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1993.

———, *Religión, costumbres e historia de los antiguos Mexicanos. Libro explicativo del llamado* Códice Vaticano A (3738), Viena/México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/FCE/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1996.

Anders, Ferdinand y Nancy P. Troike (eds.), *Codex Zouche-Nuttall*, Viena, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1967.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *El libro de Tezcatlipoca, Señor del Tiempo. Libro explicativo del llamado* Códice Fejérváry-Mayer, México, FCE, 1944.

———, *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado* Códice Zouche-Nuttall, México, FCE, 1992.

———, *Códice Vindobonensis. Origen e historia de los reyes mixtecos*, México, FCE/Akedemische Druck-und Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García (eds.), *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad. Oráculo y Liturgia.* Libro explicativo del llamado *Códice Borgia*, México, FCE, 1993.

Anderson, Arthur J. O., y Charles E. Dibble (eds.), *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, 12 vols., Salt Lake City, University of Utah Press, 1950-1982.

Armillas, Pedro, "La serpiente emplumada: Quetzalcóatl y Tláloc", *Cuadernos Americanos*, año VI, vol. XX-

XI, núm. 1, México, UNAM, 1947, pp. 161-178.

Asselbergs, Florine G. L., "A Claim to Rulership. Presentation Strategies in the *Mapa de Cuauhtinchan No. 2*", David Carrasco y Scott Sessions (eds.), *Cave, City, and Eagle's Nest: An Interpretive Journey through the* Mapa de Cuauhtinchan No. 2, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, pp. 121-146.

Baird, Ellen T., "Stars and War at Cacaxtla", R. A. Diehl y J. C. Berlo, *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A. D. 700-900*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1989, pp. 105-122.

———, *The Drawings of Sahagun's* Primeros Memoriales. *Structure and Style*. Norman, University of Oklahoma Press, 1993.

Bassie-Sweet, Karen, *Maya Sacred Geography and the Creator Deities*, Norman, The University of Oklahoma Press, 2008.

Baudez, Claude-François, *Une histoire du la religion des Mayas*, París, Albin Michel, 2002.

Baudot, George, *Utopie et histoire au Mexique. Les premiers chroniqueurs de la civilization mexicaine*, Toulouse, Privat, 1977.

Benavente Motolinía, fray Toribio de, *Historia de los Indios de la Nueva España*, estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1969.

———, *Memoriales*, Nancy Joe Dyer (ed., intr., notas y apéndice), México, Colmex, 1996.

Benson, Elizabeth P., y J. Guthrie (eds.), *The Olmec World. Ritual and Rulership,* Princeton, The Art Museum/Princeton University Press, 1995.

Berdan, Frances F., Susan Kepecs y Michael E. Smith, "A Perspective on Late Postclassic Mesoamerica", Michael Smith y Frances F. Berdan, *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, The University of Utah Press, 2003, pp. 313-317.

Berlin, Heinrich, "The Palenque Triad", en *Journal de la Société des Américanistes*, núm. 52, Nanterre, 1963, pp. 91-99.

Berlo, Janet Catherine, "Icons and Ideologies at Teotihuacan. The Great Goddess Reconsidered", Janet Catherine Berlo (comp.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*, Washington D. C., Dumbarton Oaks, 1992.

Bernal Romero, Guillermo, "Palenque a través de sus narraciones, imágenes y monumentos", Guillermo Bernal Romero, Martha Cuevas García y Mercedes de la Garza, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*, México, FCE/Colmex/Fideicomiso Historia de las Américas, 2012, pp. 59-260.

Berrin, Kathleen (comp.), *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1988.

Bietenholz, Peter G., *Historia and Fabula. Myths and Legends in Historical Thought from Antiquity to the Modern Age*, Leiden, Brill, 1994.

Birrell, Anne, *Chinese Mythology. An Introduction*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1993.

Blacker, Carmen y Michael Lowe (eds.), *Ancient Cosmologies*, Londres, Allen y Unwin, 1975.

Bloom, Harold, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Damián Alou (trad.), Taurus, Madrid, 2005.

Boone, Elizabeth Hill, *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*, Filadelfia, The American Philosophy Society, 1989.

———, "A Web of Understanding. Pictorial Codices and the Shared Intellectual Culture of Late Postclassic Mesoamerica", Michael E. Smith y Frances F. Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003, pp. 207-221.

———, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, The University of Texas Press, 2007.

———, *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*, México, FCE, 2010.

———, *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2011.

Boone, Elizabeth Hill, y W. Mignolo (eds.), *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University, 1994.

Bonnefoy, Yves (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, 2 vols., París, Flammarion, 1981.

Boot, Erik, *Continuity and Change in Text and Image at Chichen Itza, Yucatan, Mexico. A Study of the Inscriptions, Iconography, and Architecture at a Late Classic to Early Postclassic Maya Site*, Leiden, CNWS Publications, 2005.

———, "At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut, Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a

Late Classic Vessel", 30 de octubre de 2008, disponible en http://www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf

———, "Notes on the Battle Between God L and the Maize God", manuscrito inédito, 2010.

———, *An Annotated Overview of "Tikal Dancer" Plates*, en *Mesoweb*: disponible en http://www.mesoweb.com/features/Boot/TikalDancerPlates.pdf.

Bottéro, Jean y Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l´homme*, París, Gallimard, 1989.

Braakhuis, H. E. M., "The Bitter Flour. Birth Scenes of the Tonsured Maize God", Rudolf van Zantwijk, Rob de Ridder y H. E. M. Braakhuis (eds.), *Mesoamerican Dualism*, Utrecht, ISOR, 1990, pp. 125-147.

———, "The Tonsured Maize God and Chicome-Xochitl as Maize Bringers and Culture Heroes: A Gulf Coast Perspective", *Wayeb Notes*, 32, 2009, disponible en http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0032.pdf

Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza, 1970.

Bricker, Victoria R., *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual*, México, FCE, 1989.

———, "A Comparison of Venus Instruments in the Borgia and Madrid Codices", Gabrielle Vail y Christine Hernández (eds.), *Astronomers, Scribes, and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2010, pp. 309-332.

Brittenham, Claudia, "Problems of narrative in the Battle Mural at Cacaxtla", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 59-60, verano-otoño, Massachusetts, Pea-

body Museum of Archaeology and Ethnology, 2011, pp. 75-92.

Broda, Johanna, *El tributo en trajes guerreros y la estructura del sistema tributario mexica*, México, CISINAH, 1978.

———, "Relaciones políticas ritualizadas: el ritual como expresión de una ideología", Pedro Carrasco y Johanna Broda (eds.), *Economía política e ideológica en el México prehispánico*, México, Nueva Imagen/CISINAH, 1978.

Brundage, Burr Cartwright, *The Fifth Sun. Aztec Gods, Aztec World*, Austin, The University of Texas Press, 1979.

———, *The Phoenix of the Western World. Quetzalcoatl an the Sky Religion*, Norman, The University of Oklahoma Press, 1982.

Budge, E. A. Wallis, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, 2 vols., Nueva York, Dover, 1973.

Byland, Bruce E. y John M. D. Pohl, *In the Realm of Eight Deer. The Archaeology of the Mixtec Codices*, Norman, The University of Oklahoma Press, 1994.

Cabrera Castro, Rubén, Saburo Sugiyama, y George L. Cowgill, "The Templo de Quetzalcoatl Project at Teotihuacan: A Preliminary Report", *Ancient Mesoamerica*, núm. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 77-92.

Carballo, David M., y Anthony F. Aveni, "Los vecinos del Preclásico en Xochitécatl y la institucionalización de la religión", *Arqueología mexicana*, vol. 20, núm. 117, septiembre-octubre, México, Raíces, 2012, pp. 52-57.

Carlsen, Robert S., y Martin Prechtel, "The Flowering of the Dead: An Interpretations of Highland Maya Culture", en *Man*, vol. 26, núm. 1, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1991, pp. 23-42

Carlson, John B., "Venus-regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica: Teotihuacan and the Cacaxtla 'Star Wars' Connection", Clive L. N. Ruggles y N. J. Saunders (eds.), *Astronomies and Cultures*, Niwot, University Press of Colorado, 1993, pp. 203-252.

Carrasco, David y Scott Sessions (eds.), *Cave, City, and Eagle's Nest: An Interpretive Journey through the* Mapa de Cuauhtinchan No. 2, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007.

Carrasco, Pedro, "La sociedad mexicana antes de la Conquista", *Historia general de México*, tomo I, México, Colmex, 1981, pp. 165-288.

Casas, fray Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria destas Indias Occidentales*, Edmundo O'Gorman (ed. y estudio preliminar), 2 vols., México, UNAM/IIH, 1967.

Cashford, Jules, *The Myth of Isis and Osiris*, Boston, Barefoot Books, 1993.

Caso, Alfonso, "Definición y extensión del complejo olmeca", *Mayas y olmecas. Segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América*, México, UNAM, 1942, pp. 43-46.

———, *El pueblo del sol*, México, FCE, 1953.

———, *Interpretation of the Codex Bodley 2858*, Ruth Morales (trad.) y John Paddock (revisión), México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1960.

———, *Reyes y reinas de la mixteca*, t. I y II, México, FCE, 1977.

Caso, Alfonso e Ignacio Bernal, *Urnas de Oaxaca*, México, INAH, 1952.

Chadwick, Robert E. L., "The Olmeca-Xicallanca of Teotihuacan, Cacaxtla, and Cholula. An Archaeological, Ethnohistorical, and Linguistic Synthesis", Robert E. L. Chadwick y Ángel García Cook, *The Olmeca-Xicallanca of Teotihuacan, Cacaxtla, and Cholula. An Archaeological, Ethnohistorical, and Linguistic Synthesis. El Epiclásico en la región poblano-tlaxcalteca*, Oxford, Archaeopress (Paris Monographs in American Archaeology, núm. 30), 2013, pp. 1-23.

Chavero, Alfredo, "La Piedra del Sol. Estudio arqueológico", *Anales del Museo Nacional de México*, vol. 3, México, INAH, 1886.

Chimalpahin, Domingo, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, 2 vols., Rafael Tena (paleografía y trad.), México, Conaculta (Cien de México), 1998.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo, *Imágenes de la mitología maya*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín/Museo Popol Vuh, 2011.

Clark, John E., "Teogonía olmeca: perspectivas, problemas y propuestas", M. T. Uriarte y R. B. González Lauck (eds.), *Olmeca. Balance y perspectivas*, t. I, México, UNAM/Conaculta, 2008, pp. 145-183.

Clendinnen, Inga, *Aztecs. An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Cobean, Robert H., Elizabeth Jiménez García y Alba Guadalupe Mastache, *Tula*, México, Colmex/FCE, 2012.

Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles, Primo Feliciano Velázquez (ed. y trad.), México, UNAM, 1945.

Códice Colombino. Una nueva interpretación de un antiguo gobernante, Manuel A. Hermann Lejarazu (ed.), México, INAH, 2011.

Códice Florentino, ed. facsim. del manuscrito 218-220 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, 3 vols., México, Casa Editorial Giunti Barbèra, 1979.

Códice Nuttall. Lado 1: La vida de 8 venado, Hermann Lejarazu, Manuel A., (estudio introductorio e interpretación de láminas), *Arqueología mexicana*, edición especial, México, Raíces, 2006.

Códice Nuttall. Lado 2: La Historia de Tilantongo y Teozacualco, Hermann Lejarazu, Manuel A., (estudio introductorio e interpretación de láminas), *Arqueología mexicana*, edición especial, México, Raíces, 2008.

Coe, Michael, *The Maya Scribe and His World*, Nueva York, The Grolier Club, 1973.

———, *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1975.

———, *Lords of the Underworld. Masterpieces of Classic Maya Ceramics*, Princeton, The Art Museum/Princeton University Press, 1978.

———, "Religion and the Rise of Mesoamerican States", Grant D. Jones y Robert R. Kautz (comps.), *The Transitions to Statehood in the New World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

———, *Old Gods and Young Heroes. The Pearlman Collection of Maya Ceramics*, Washington, University of

Washington, 1982.

———, "The Hero Twins: Myth and Image", Barbara Kerr y Justin Kerr (eds.), *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 1, Nueva York, Kerr Associates, 1989, pp. 161-184.

Coe, Michel y Rex Koontz, *Mexico. From the Olmecs to the Aztecs*, Londres, Thames and Hudson, 1994.

Cooper, Clark J., *The Story of "Eight Deer" in Codex Colombino*, Londres, Taylor and Francis, 1912.

Cortés, Hernán, *Cartas y documentos*, Mario Hernández Sánchez-Barba (intr.), México, Porrúa, 1963.

Covarrubias, Miguel, "Origen y desarrollo del estilo artístico olmeca", *Mayas y olmecas. Segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América*, México, UNAM, 1942, pp. 153-179.

———, "El arte olmeca o de La Venta", *Cuadernos Americanos*, año v, vol. XXVIII, núm. 4, México, UNAM, 1946.

———, *Indian Art of Mexico and Central America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1957.

Cowgill, George L., "Toward a Political History of Teotihuacan", en Arthur A. Demarest y Geoffrey W. Conrad (comps.), *Ideology and Pre-Columbian Civilizations*, Santa Fe, School of American Research Press, 1992.

Cushing, Frank H., "Creation and the origin of corn", Fred Eggan (ed.), *Zuñi. Selected Writings of Frank Hamilton Cushing*, Lincoln, University of Nebraska, 1979, pp. 9-45.

Dahlgren de Jordan, Barbro, "La mixteca, su cultura e historia prehispánica", *Cultura Mexicana*, vol. 11, Méxi-

co, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 295-298.

Davies, Nigel, *The Toltecs until the Fall of Tula*, Norman, The University of Oklahoma Press, 1977.

Deletaille, Lin, Emile Deletaille y H. van Geluwe, *Shatten uit de Nieuwe Wereled*, Bruselas, Museos Reales de Arte e Historia, 1992.

Díaz, Gisele y Alan Rodgers (eds.), *The Codex Borgia*, Bruce E. Byland (intr.), Nueva York, Dover Publications, 1933.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Carmelo Sáenz de Santamaría (ed. y pról.), México, Patria, 1983.

Diehl, Richard A., *Tula, the Toltec Capital of Ancient Mexico*, Londres, Thames and Hudson, 1983.

Diehl, Richard A. y M. D. Coe, "Olmec Archaeology", J. Guthrie y Elizabeth P. Benson (eds.), *The Olmec World. Ritual and Rulership*, Princeton, The Art Museum/Princeton University Press, 1995, pp. 290-298.

Domínguez, Elba y Javier Urcid, "El ascenso al poder del señor 4 Perro: las pinturas murales del conjunto 2-sub en Cacaxtla", María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (coords.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. V. *Cacaxtla*, t. III, México, UNAM, 2013, pp. 547-608.

———, "La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo: los murales en Edificio A de Cacaxtla", María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (coords.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. V. *Cacaxtla*, t. III, México, UNAM, 2013, pp. 609-675.

Dundes, Alan (ed.), *Sacred Narratives: Readings in the Theory of Myth*, Berkeley, University of California,

1984.

Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España*, México, Porrúa, 1984.

———, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, Conaculta, 1995.

Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1992.

Durkheim, Émile y Marcel Mauss, "De quelques formes primitives de classification", en *Année Sociologique*, núm. 6, París, 1903, pp. 1-72.

Egelhaaf-Gaiser, Ultrike, "Roman Cult Sites: A Pragmatic Approach", Jörg Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 205-221.

Eggan, Fred (ed.), *Zuñi. Selected Writings of Frank Hamilton Cushing,* Lincoln, University of Nebraska, 1979.

Ekholm, Gordon F., e Ignacio Bernal (eds.), *Archaeology of Northern Mesoamerica*, Part 1, vol. 10, *Handbook of Middle American Indians*, Austin, The University of Texas Press, 1971.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

———, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, México, Taurus, 1955.

Elzey, Wayne, "The Nahua Myth of the Suns. History and Cosmology in Pre-Hispanic Mexican Religions", *Numen*, vol. 23, Leiden, Brill, 1976, pp. 314-335.

Escalante Gonzalbo, Pablo, *Los códices*, México, Conaculta, 1998.

———, *Los códices mesoamericanos antes y después de la Conquista española. Historia de un lenguaje pictográ-*

fico, México, FCE, 2010.

Farris, Nancy H., *Maya Society under Colonial Rule. The Collective Enterprise of Survival*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

Fash, William L., Alexandre Tokovinine y Barbara W. Fash, "The House of New Fire at Teotihuacan and its Legacy in Mesoamerica", William L. Fash y Leonardo López Luján (eds.), *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2009, pp. 201-229.

Fasolt, Constantin, *The Limits of History*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

Fields, Virginia, John M. D. Pohl y Victoria Lyall (coords.), *Children of the Plumed Serpent. The Legacy of Quetzalcoatl in Ancient Mexico*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 2012.

Flannery, Kent V. (ed.), *Guilá Naquitz. Archaic Foraging and Early Agriculture in Oaxaca, Mexico*, San Diego, Academic Press, 1986.

Florescano, Enrique, *Memoria mexicana. Ensayo sobre la reconstrucción del pasado: época prehispánica-1821*, México, Joaquín Mortiz, 1987.

———, *El mito de Quetzalcóatl*, México, FCE, 1993.

———, *El mito de Quetzalcóatl*, versión corregida y aumentada, México, FCE, 1995.

———, *Memoria mexicana*, México, FCE, 1994.

———, *Memoria indígena*, México, Taurus, 1999.

———, *Memoria mexicana*, México, Taurus, 2001.

———, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002.

———, "El significado de los antiguos mitos mesoamericanos sobre la creación del cosmos, la fundación del reino y el principio de la civilización", Octavio Paredes-López y Sergio Estrada Orihuela (eds.), *Aportaciones científicas y humanísticas mexicanas en el siglo* XX, México, FCE/Consejo Consultivo de Ciencias/Conacyt/Academia Mexicana de Ciencias, 2008, pp. 244-251.

———, *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, México, FCE, 2009.

———, *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2012.

Freidel, David y Linda Schele, *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*, Nueva York, William Morrow, 1990.

Freidel, David, Joy Parker y Linda Schele, *Maya Cosmos. Three Thousand Years of the Shaman Path*, Nueva York, Harper Collins, 1993.

Foncerrada de Molina, Marta, *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, UNAM/IIE, 1993.

Fuente, Beatriz de la (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. I. *Teotihuacán*, México, UNAM, 1995.

Furst, Jill Leslie M., *Codex Vindobonensis Mexicanus I. A commentary*, Albany, Institute for Mesoamerican Studies/University of New York at Albany, 1978.

———, *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico*, New Haven, Yale University Press, 1995.

García, Gregorio, *Origen de los indios del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1981.

García Barrios, Ana, *Chaahk. El dios maya del rayo, las tormentas y la guerra*, manuscrito.

García Barrios, Ana y Rogelio Valencia, "El uso político del baile en el Clásico maya: el baile de k'awiil", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp. 23-38.

———, "Relaciones de parentesco en el mito del dios viejo y la señora Dragón en las cerámicas de estilo códice", Manuel A. Hermann Lejarazu y Merideth Paxton (coords.), *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, México, UNAM/IIF, 2011, pp. 63-87.

García Cook, Ángel, "El Epiclásico en la región poblano-tlaxcalteca", Chadwick, Robert E. L., y Ángel García Cook, *The Olmeca-Xicallanca of Teotihuacan, Cacaxtla, and Cholula. An Archaeological, Ethnohistorical, and Linguistic Synthesis. El Epiclásico en la region poblano-tlaxcalteca*, Oxford, Archaeopress (Paris Monographs in American Archaeology, núm. 30), 2013, pp. 1-54.

García de León, Antonio, "El universo de lo sobrenatural entre los nahuas de Pajapan, Veracruz", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 8, México, UNAM/IIH, 1989, pp. 279-311.

———, "Un mito compartido", en prensa.

García Payón, José, "La zona arqueológica de Zempoala I", *Univer*, t. I, vol. 1, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1948, pp. 11-19.

———, "La zona arqueológica de Zempoala II", *Univer*, t. I, vol. 3, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1948, pp. 134-139.

———, "La zona arqueológica de Zempoala III", *Univer*, t. I, vol. 10, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1949, pp. 548-564.

———, "La zona arqueológica de Zempoala IV", *Univer*, t. I, vol. 12, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1949, pp. 636-656.

Garibay, Ángel María (selec., introd., y notas), *Épica náhuatl*, México, Imprenta Universitaria, 1945.

———, *Historia de la literatura náhuatl*, 2 tomos, México, Porrúa, 1953-1954.

———, *Teogonía e historia de los mexicanos*, México, Porrúa, 1965.

———, *Poesía náhuatl*, vol. III, México, UNAM, 1968.

Gillespie, Susan D., *The Aztec Kings. The Construction of Rulership in Mexica History*, Tucson, The University of Arizona Press, 1989.

———, "Toltecs, Tula, and Chichén Itzá: The Development of an Archaeological Myth", Jeff Karl Kowalski y Cynthia Kristan-Graham (eds.), *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2007, pp. 85-127.

Girard, Raphael, *Los mayas. Su civilización, su historia, sus vinculaciones continentales*, México, Libromex, 1996.

———, *Los chortís ante el problema maya. Historia de las culturas indígenas de América, desde su origen hasta hoy*, 5 vols., México, Antigua Librería Robredo, 1949.

———, *Historia de las civilizaciones antiguas de América*, 3 vols., Madrid, Ediciones Istmo, 1976.

Golte, Jürgen, *Moche, cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Centro Bartolomé de las Casas, 2009.

Gombrich, Ernest, *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representations*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

González Cruz, Genaro, "La historia de Tamakastiin", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 17, México, UNAM/IIH, 1984, pp. 205-225.

González González, Carlos Javier, *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexica*, México, FCE/INAH, 2015.

Gossen, Gary H., *Los chamulas en el mundo del Sol-México*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979.

———, "El Popol Vuh revisado: una comparación con la tradición oral contemporánea de San Juan Chamula", Robert M. Carmack y Francisco Morales Santos (eds.), *Nuevas perspectivas sobre el* Popol Vuh, Guatemala, Piedra Santa, 1983, pp. 305-329.

Graulich, Michel, *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Colegio Universitario/Ediciones Istmo, 1990.

Grove, David C., *Ancient Chalcatzingo*, Austin, University of Texas Press, 1987.

Grube, Nikolai, Alfonso Lacadena y Simon Martin, "Chichen Itza and Ek Balam: Terminal Classic Inscriptions from Yucatan", *Notebook for the XXVIIth Maya Hyeroglyph Forum at Texas*, Austin, The University of Texas Press, 2003.

Guernsey Kappelman, Julia, "Carved in Stone. The Cosmological Narratives of Late Preclassic Izapan-Style Monuments from the Pacific Slope", Andrea Stone (ed.), *Heart of Creation. The Mesoamerican World and the Legacy of Linda Schele*, Tuscaloosa, The University of Alabama, 2002, pp. 66-82.

———, *Ritual and Power in Stone. The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan-Style Art*, Austin, The University of Texas Press, 2006.

Hales, Donald y Francis Robicsek, *The Maya Book of the Dead. The Ceramic Codex*, Norman, The University of Oklahoma Press, 1981.

Healan, Dan M., "The Archaeology of Tula, Hidalgo, Mexico", *Journal of Archaeological Research*, vol. 20, núm. 1, Nueva York, Springer, 2012, pp. 31-41.

Hellmuth, Nicholas M., *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*, Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1987.

Hernández, Christine y Victoria R. Bricker, "The Inauguration of Planting in the Borgia and Madrid Codices", Gabrielle Vail y Anthony Aveni, *The Madrid Codex*, Boulder, University Press of Colorado, 2004, pp. 277-320.

Herring, Adam, *Art and Writing in the Maya Cities, A.D. 600-800. A Poetics of Line*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

Heyden, Doris, *México. Orígenes de un símbolo*, México, INAH, 1998.

Hickson Hahn, Frances, "Performing the Sacred: Prayers and Hymns", Jörg Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Oxford, Blackwell, 2011, pp. 235-248.

Holden, P. G., *El A B C del cultivo del maíz*, México, Secretaría de Fomento, 1908.

Hopkins, Nicholas A., "Marcus Joyce. Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations (Princeton, Princeton University Press, 1992)", reseña, en *Anthropological Linguistics*, vol. 36, núm. 3, otoño, Bloomington, Trustees of Indiana University, 1994, pp. 382-385.

Houston, Stephen, "Baudez, Claude-François. Une histoire de la religion des Mayas. Du pantheisme au pantheon (París, Albin Michel, 2002)", reseña, en *Ethnohistory*, vol. 51 (2), abril, American Society for Ethnohistory, 2004, pp. 445-448.

———, *The Life Within. Classic Maya and the Matter of Permanence*, New Haven, Yale University Press, 2014.

Houston, Stephen D., y Takeshi Inomata, *The Classic Maya*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Houston, Stephen y David Stuart, "Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership Among the Classic Maya", *Antiquity*, núm. 70, 1996, pp. 289-312.

Humboldt, Alejandro de, *Vista de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, México, SHCP, 1974.

Hvidtfeldt, Arild, *Teotl and Ixiptlati. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion, with a General Introduction on Cult and Myth*, Copenhague, Munksgaard, 1958.

Ichon, Alain, *Los totonacas de la Sierra*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1973.

Jacobsen, T., "Mesopotamia", H. y H. A. Frankfort, J. A. Wilson y T. Jacobsen, *El pensamiento prefilosófico*,

vol. 1, México, FCE, 1954, pp. 167-242.

———, *The Treasures of Darkness. A History of Mesopotamian Religion*, New Haven, Yale University Press, 1976.

Jansen, Maarten, "Los señoríos de Ñuu Dzaui y la expansión tolteca", en *Revista Española de Antropología Americana,* vol. 36, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 175-208.

Jansen, Maarten y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *Codex Bodley*, Oxford, University of Oxford, 2005.

———, *La dinastía de Añute: historia, literatura e ideología de un reino mixteco*, Países Bajos, Universiteit Leiden, 2000.

Jiménez García, Elizabeth, *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*, México, INAH, 1998.

———, *Catálogo escultórico-iconográfico de Tula, Hidalgo. Sus imágenes en piedra*, México, FAMSI, 2008, disponible en http://www.famsi.org/reports/07027es/07027JimenezGarcia01.pdf

Jiménez Moreno, W., "Mesoamerica Before Toltecs", J. Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca*, Palo Alto, Stanford University Press, 1966, pp. 1-82.

———, "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", Raúl Noriega, Carmen Cook de Leonard, Julio Rodolfo Moctezuma (eds.), *Esplendor del México Antiguo*, vol. 2, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959, pp. 1019-1108.

Joralemon, Peter David, *A Study of Olmec Iconography*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1971.

———, "The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography", Henry B. Nicholson (ed.), *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*, Los Ángeles, University of California Press, 1976, pp. 27-71.

Kareithi, P. M., *The maize plant*, Nairobi, East African Publishing House, 1969.

Kelley, David H., "The Birth of the Gods at Palenque", *Estudios de Cultura Maya*, t. 5, México, UNAM/IIF, 1965, pp. 93-134.

———, "Kakupakal and the Itzas", *Estudios de Cultura Maya*, vol. 7, México, UNAM/IIF, 1968, pp. 255-268.

———, *Deciphering the Maya Script*, Austin, Austin University, 1977.

Kerr, Barbara y Justin Kerr (eds.), *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases. Volume 1*, Nueva York, Kerr Associates, 1989.

———, *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases. Volume 3*, Nueva York, Kerr Associates, 1992.

———, *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases. Volume 4*, Nueva York, Kerr Associates, 1994.

———, *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases. Volume 6*, Nueva York, Kerr Associates, 2000.

Kinsborough, Lord, *Antigüedades de México*, México, SHCP, 1964.

Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García (eds.), *Historia tolteca-chichimeca*, México, FCE,

1989.

Kirk, G. S., *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin Books, 1990.

Klein, Cecilia F., "¿Dioses de la lluvia o sacerdotes ofrendadores del fuego? Un estudio socio-político de algunas representaciones mexicas del dios Tláloc", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 17, México, UNAM/IIH, 1984, pp. 33-50.

Klor de Alva, J. Jorge, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones (eds.), *The Work of Bernardino de Sahagun*, Albany, Institute for Mesoamerican Studies, 1988.

Köning, Viola, "La escritura mixteca", Carmen Arellano Hoffmann, Peer Schmidt y Xavier Noguez (coords.), *Libros y escritura de tradición indígena*, México, El Colegio Mexiquense, 2002, pp. 109-156.

Kowalski, Jeff Karl, "What's Toltec at Uxmal and Chichén Itzá? Merking Maya and Mesoamerican Worldviews and World Systems in Terminal Classic to early Postclassic Yucatan", J. K. Kowalski y C. Kristan-Graham, *Twin Tollans. Chichén Itzá, Tula and the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2007, pp. 251-314.

Kremer, Jürgen, *Ich Paa tun Mayapan. Una historia revisada de la metrópoli prehispánica*, Barbara Blaha (ed.), Hannover, Verlag für Ethnologie, 2005.

Kristan-Graham, Cynthia, *Art, Rulership and the Mesoamerican Body Politic at Tula*, tesis de doctorado, Los Ángeles, University of California Press, 1989.

Lacadena, Alfonso, "Highland Mexican and Maya Intellectual Exchange in the Late Postclassic. Some Thoughts on the Origin of Shared Elements and Methods of

Interaction", Gabrielle Vail y Christine Hernández (eds.), *Astronomers, Scribes, and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2010, pp. 383-406.

Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México. Abismo de conceptos, identidad, nación, mexicano*, México, FCE, 1977.

Landa, fray Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, introducción de Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1959.

———, *Relación de las cosas de Yucatán*, María del Carmen León Cázares (estudio preliminar, cronología y revisión), México, Conaculta, 2003.

Leibsohn, Dana, *Script and Glyph. Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chichimeca*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2009.

León-Portilla, Miguel (intr., paleografía y notas), *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses (textos de los informantes de Sahagún)*, México, UNAM, 1958.

———, *Obras de Miguel León-Portilla*, t. III, México, UNAM/Colegio Nacional, 2011.

León y Gama, Antonio de, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se esta formando en la Plaza principal de México se hallaron en ella el año de 1790*, México, INAH/Conaculta, 1990.

Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie Structurale,* París, Plon, 1958.

———, *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979.

Lincoln, Bruce, *Theorizing Myth. Narrative, Ideology and Scholarship*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

Lincoln, Charles Edward, "Structureal and Philological Evidence for Divine Kingship at Chichen Itza, Yucatan, Mexico", Hanns J. Prem (ed.), *Hidden Among the Hills: Maya Archaeology of the Northwest Yucatan Peninsula, Acta Americana 7*, Alemania, Verlag von Flemming, 1994, pp. 164-196.

Lind, Michael, "La estructura político-territorial de Cholula", Annick Daneels y Gerardo Gutiérrez Mendoza (eds.), *El poder compartido: ensayos sobre la arqueología de organizaciones políticas segmentarias y oligárquicas*, México, CIESAS/Colmich, 2012, pp. 99-114.

Lind, Michael y Catalina Barrientos, "Así era la Gran Plaza de Tollan-Chololan", en *Arqueología mexicana*, núm. 115, México, Raíces, 2012, pp. 48-53.

Looper, Matthew G., *To be like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*, Austin, The University of Texas Press, 2009.

López Austin, Alfredo, *La constitución real de México-Tenochtitlán*, México, UNAM/IIH, 1961.

———, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, México, UNAM, 1973.

———, *Cuerpo humano e ideología*, vol. 1, México, UNAM, 1980.

———, *Los mitos del tlacuache*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990.

———, "Homshuk. Análisis temático del relato", en *Anales de Antropología*, vol. 29, núm. 1, México, 1992, pp. 261-283.

———, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994.

———, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mexicana", Félix Báez Jorge y Johanna Broda (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE/Conaculta, 2001, pp. 47-65.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján, *Mito y realidad de Zuyuá*, México, FCE, 1999.

López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama, "El templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán. Su posible significado ideológico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 62, México, UNAM, 1991, pp. 35-52.

López Bruni, Ricky, *Ciudades sagradas mayas. Petén, Guatemala*, Guatemala, Editores Fundación G & T Continental, 2006.

López García, Julián, *Kumix: la lluvia en la mitología y el ritual maya-ch'orti'*, Guatemala, Cholsamaj, 2010.

López Luján, Leonardo, *La casa de las águilas*, 2 vols., México, FCE, 2006.

López Luján, Leonardo y Colin McEwan (coords.), *Moctezuma II: Tiempo y destino de un gobernante*, México, INAH, 2010.

López Luján, Leonardo, Robert H. Cobean y Guadalupe Mastache, *Xochicalco y Tula,* México, Conaculta/Jaca Book, 1995.

Lowe, Gareth W., Thomas A. Lee Jr., y Eduardo Martínez Espinosa, *Izapa: an Introduction to the Ruins and*

Monuments, Provo, NWAF/Brigham Young University, 1982, (Papers of the New World Archaeological Foundation, núm. 31).

Macri, Martha J., "Scribal Interaction in Postclassic Mesoamerica", Gabrielle Vail y Christine Hernández, *Astronomers, Scribes, and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2010, pp. 193-210.

Marcus, Joyce, *Emblem and State in the Classic Maya Lowlands*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1976.

———, "Zapotec Chiefdoms and the Nature of Formative Religions", Robert J. Sharer y David C. Grove (eds.), *Regional Perspective of the Olmec*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 148-197.

———, *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

———, "The coevolution of ritual and society: New 14C dates from ancient Mexico" en Proceedings of the National Academy of Sciences, vol. 101, núm. 52, 2004, disponible en http://www.pnas.org/content/101/52/18257.full.pdf+html.

Marcus, Joyce y Kent V. Flannery, *Zapotec Civilization. How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley*, Londres, Thames and Hudson, 1996.

———, *La civilización zapoteca. Cómo evolucionó la sociedad urbana en el valle de Oaxaca*, México, FCE, 2001.

Marquina, Ignacio, *El Templo Mayor de México*, México, INAH, 1960.

———, *Arquitectura prehispánica*, México, INAH, 1981.

Martin, Simon, "The Baby Jaguar: An Exploration of its Identity and Origins in Maya Art and Writing", Vera Tiesler Blos, Rafael Cobos y Merle Greene Robertson (eds.), *La organización social entre los mayas*, México, Conaculta/INAH, 2002, pp. 51-73.

———, "Cacao in Ancient Maya Religion: First Fruit from the Maize Tree and other Tales from the Underworld", Cameron L. McNeil, *Chocolate in Mesoamerica*, Gainesville, University of Florida, 2006, pp. 154-183.

Martínez Baracs, Rodrigo, "Adrián Recinos y su traducción del *Popol Vuh*", Adrián Recinos, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, México, FCE, 2012, pp. 11-82.

Mastache, A. G., R. H. Cobean y D. M. Healan, *Ancient Tollan. Tula and the Toltec Heartland*, Boulder, University Press of Colorado, 2002.

Matadamas, Raúl, "Jaltepetongo, tumba I", Beatriz de la Fuente y Bernd Fahmel Beyer (eds.), *La pintura mural prehispánica en México*, t. II, México, UNAM, 2005, pp. 392-409.

Mathews, Peter y Linda Schele, "Palenque: Hanab-Pakals Tomb", Peter Mathews y Linda Schele, *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Mayan Temples and Tombs*, fotografías de Macduff Everton y Justin Kerr, Nueva York, Scribner, 1998, pp. 95-132.

Matos Moctezuma, Eduardo, *El rostro de la muerte en el México Prehispánico*, México, García Valadés Editores, 1987.

Maudslay, Alfred P., *Biologia Centrali-Americana; or Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America*, edición facsimilar por

Francis Robicsek, Nueva York, Milpatron Publishing Corp., 1974.

McCafferty, Geoffrey G. M., "Tollan Chollolan and the Legacy of Legitimacy during the Classic-Postclassic Transition", David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, 2000, pp. 341-367.

———, "Cholula", David Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Cultures*, vol. I, Nueva York, Oxford University, 2001, pp. 202-206.

Mckeever Furst, Jill Leslie, *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico*, New Heaven, Yale University Press, 1997.

Middleton, John, *Myth and Cosmos*, Austin, The University of Texas Press, 1967.

Milbrath, Susan, *Star Gods of the Maya. Astronomy in Art, Folklore, and Calendars*, Austin, The University of Texas Press, 1999.

Milbrath, Susan y Carlos Peraza Lope, "Revisiting Mayapan: Mexico's Last Maya Capital", *Ancient Mesoamerica*, vol. 14, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-46.

Miller, Artur, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington D. C., Dumbarton Oaks, 1973.

Miller, Mary y Karl Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya. An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*, Londres, Thames and Hudson, 1993.

Miller, Mary y Marco Samayoa, "Where Maize May Grow Jade, Chacmools, and the Maize God", *RES: Anth-*

ropology and Aesthetics, núm 33, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology/Harvard University Art Museums, 1998, pp. 54-72.

Millon, Clara, "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", Kathleen Berrin (comp.), *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1988.

Moedano, Hugo, *Tollan: algunos de los problemas históricos y arqueológicos de Tula y su probable resolución*, tesis de maestría, México, INAH, 1946.

Molina Torres, Augusto, "Archaeological Building: Restoration or Misinterpretation", Elizabeth Hill Boone (ed.), *Falsification and Misinterpretation of Pre Columbian Art*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1982, pp. 125-141.

Moreno de los Arcos, Roberto, "Los cinco soles cosmogónicos", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 7, México, UNAM/IIH, 1967, pp. 183-210.

Nava Román, María del Rosario, *El color negro en la piel y su poder político religioso en el mundo mesoamericano del Altiplano Central a la Mixteca*, tesis de maestría, México, UNAM, 2009.

Neurath, Johannes, "El doble personaje del planeta Venus en las regiones del Gran Nayar, mitología ritual agrícola y sacrificio", en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 90-91, 2004, pp. 93-118.

Nicholson, Henry B., "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico", *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, *Archaeology of Northern Mesoamerica*, part 1, Austin, The University of Texas Press, 1971, pp. 395-445.

———, "The Deity 9 Wind Ehecatl Quetzalcoatl in the Mixteca pictorials", en *Journal of Latin American Lore*, vol. 4, núm. 1, 1978, pp. 61-92.

———, "Ehecatl Quetzalcoatl vs Topiltzin Quetzalcoatl of Tollan. A problem in Mesoamerican Religion and History", *Proceedings of the International Congress of Americanists, Paris 1976*, París, Société des Américanistes, 1979.

———, "The Iconography of the Feathered Serpent in Late Postclassic Central Mexico", Carrasco, David, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, 2000, 145-164.

———, *Topiltzin Quetzalcoatl. The Once and Future Lord of the Toltecs*, Boulder, University Press of Colorado, 2001.

Nicholson, H. B. y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Art of Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan*, Washington, D. C., National Gallery of Art, 1983.

———, *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1994.

Nowotny, Karl A., *Tlacuilolli Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*, Norman, The University of Oklahoma Press, 2005.

Olivier, Guilhem, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios Azteca*, México, FCE, 2004.

Oropeza Escobar, Minerva, "Mitos cosmogónicos de las culturas indígenas de Veracruz", Blas Román Caste-

llón Huerta (coord.), *Relatos ocultos en la niebla y el tiempo*, México, INAH, 2007, pp. 163-259.

Palacios, Enrique Juan, *La cintura de serpientes en la pirámide de Tenayuca*, México, Talleres Gráficos del Museo de Arqueología, Historia y Etnografía, 1935.

Paredes López, Octavio y Sergio Estrada Orihuela (coords.), *Aportaciones científicas y humanísticas mexicanas en el siglo XX*, México, FCE/Conaculta, 2008.

Pascual Soto, Arturo y Erik Velásquez García, "Relaciones y estrategias políticas entre El Tajín y diversas entidades mayas durante el siglo IX d. C.", Jaroslaw Zralka, Wieslaw Koszkul y Beata Golinska (eds.), *Contributions in New World Archaeology*, vol. 4, *Maya Political Relations and Strategies*, Cracovia, Polish Academy of Arts and Sciences/Jagiellonian University/Institute of Archaeology, 2012, pp. 157-255.

Pasztory, Esther, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, Nueva York, Garland Publishing, 1976.

———, *Aztec Arts*, Nueva York, Abrams, 1983.

———, *Teotihuacan: An Experiment in Living*, Norman, The University of Oklahoma Press, 1997.

Paxton, Meredith, *The Cosmos of the Yucatec Maya*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001.

Pérez Suárez, Tomás, "Un nuevo monumento olmeca de Tabasco", en M. T. Uriarte y R. B. González Lauck (eds.), *Olmeca. Balance y perspectivas*, t. I, México, UNAM/Conaculta/INAH/Brigham Young University, 2008, pp. 113-124.

Pinedo, Erick, "Muerte de un rey, nacimiento de un imperio", en *National Geographic*, México, agosto, 2013,

pp. 38-47.

Plunket Nagoda, Patricia, "El patio de los Altares en la Gran Pirámide de Cholula", *Arqueología mexicana*, núm. 115, México, Raíces, 2012, pp. 42-47.

Plunket Nagoda, Patricia y Gabriela Uruñuela y Ladrón de Guevara, "Cholula en tiempos de Cacaxtla. El péndulo del poder", *Arqueología mexicana*, núm. 117, México, Raíces, 2012, pp. 58-63.

Pohl, John M. D., *The Politics of Symbolism in the Mixtec Codices*, vol. 46, Nashville, Vanderbilt University, 1944.

———, "Mexican Codices, Maps, and Lienzos as Social Contracts", Elizabeth Hill Boone y W. Mignolo (eds.), *Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University, 1994, pp. 137-160.

———, *Exploring Mesoamerica*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

———, "Creation Stories, Hero Cults, and Alliance Building. Confederacies of Central and Southern Mexico", Michael E. Smith y Frances F. Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003, pp. 61-66.

———, "Ritual Ideology and Commerce in the Southern Mexican Highlands", Michael E. Smith y Frances F. Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003, pp. 172-177.

———, "Introduction", Robert Lloyd Williams, *Lord Eight Wind of Suchixtlan and the Heroes of Ancient Oa-*

xaca. Reading History in the Codex Zouche-Nuttall, Austin, The University of Texas Press, 2009, pp. 1-26.

Pohorilenko, Anatole, "Portable Carvings in the Olmec Style", Elizabeth P. Benson (ed.), *Olmec Art of Ancient Mexico*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1996, pp. 116-132.

Pollock, H.E.D., *Round Structures of Aboriginal Middle America*, Washington, D. C., Carnegie Institution of Washington, 1936.

Pool, Christopher A., *Olmec Archaeology and Early Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Popol Vuh, Christenson, Allen J. (trad. del quiché al inglés, notas e intr.), México, Conaculta/FCE (Cien del Mundo), 2012.

Prem, Hanns J., "Los reyes de Tollan y Colhuacán", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 30, México, UNAM/IIH, 1999, pp. 23-70.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977.

Proskouriakoff, Tatiana, *An Album of Maya Architecture*, Norman, The University of Oklahoma Press, 1976.

Quenon, Michel y Geneviève Le Fort, "Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography", Barbara Kerr y Justin Kerr (eds.), *The Maya Vase Book. A corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 5, Nueva York, Kerr Associates, 1997, pp. 884-902.

Quiñones Keber, Eloise, "The Aztec Image of Topiltzin Quetzalcoatl", Kathryn Josserand y Karen Dakin (comps.), *Smoke and Mist. Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, Oxford, BAR, 1988.

———, "Quetzalcoatl as a Dynastic Patron: The 'Acuecuexatl Stone' Reconsidered", Jacqueline Durand de Forest y Marc Erisinger (comps.), *The Symbolism in the Plastic and Pictorial Representations of Ancient Mexico*, Bonn, Estudios Americanistas de Bonn, 1993.

———, "Quetzalcóatl, patrono dinástico mexica", en *Arqueología mexicana*, núm. 53, vol. IX, México, Raíces, 2002, pp. 46-49.

Quiñones Keber, Eloise (ed.), *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorical Aztec Manuscript*, Austin, The University of Texas Press, 1995.

Rabin, Emily, "Toward a Unified Chronology of the Historical Codices and Pictorial Manuscripts of the Mixteca Alta, Costa, and Baja: An Overview", Patricia Plunket (ed.), *Homenaje a John Paddock*, San Andrés Cholula, Universidad de las Américas, 2002, pp. 101-136.

Reents-Budet, Dorie, *Painting the Maya Universe. Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham, Duke University, 1994.

Reifler Bricker, Victoria, *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual*, México, FCE, 1989.

Reilly, F. Kent, "Art Ritual, and Rulership in the Olmec World", J. Guthrie y Elizabeth P. Benson (eds.), *The Olmec World. Ritual and Rulership,* Princeton, The Art Museum/Princeton University Press, 1995, pp. 27-46.

Reyes Castañeda, Pedro, *El maíz y su cultivo*, México, AGT Editor, 1990.

Reyes García, Luis, *Cuauhtinchan, del siglo XII al XVI*, México, FCE/CIESAS, 1988.

———, *"La visión cosmológica y la organización del imperio mexica"*, Barbro Dalhgren (coord.), México, INAH, 1979.

Rincón Mautner, Carlos, "Linajes y casas señoriales de los tolteca chichimeca de Coixtlahuaca en la Mixteca de Oaxaca", Annick Daneels y Gerardo Gutiérrez Mendoza (coords.), *El poder compartido: ensayos sobre la arqueología de organizaciones políticas segmentarias y oligárquicas*, México, Publicaciones de La Casa Chata/CIESAS/Colmich, 2012, pp. 115-172.

Ringle, William M., "On the Organization of Chichen Itza", *Ancient Mesoamerica*, núm. 15, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 167-218.

Ringle, William M., Tomás Gallareta Negrón y George J. Bey III, "The Return of Quetzalcoatl. Evidence for the spread of a World religion during the Epiclassic period", *Ancient Mesoamerica*, núm. 9, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 183-232.

Rivera Dorado, Miguel, *El pensamiento religioso de los antiguos mayas*, Madrid, Trotta, 2006.

Robertson, Merle Greene, *The Sculpture of Palenque. The Temple of Inscriptions*, vol. I, Princeton, Princeton University Press, 1983.

Robicsek, Francis, *The Maya Book of the Dead, the Ceramic Codex. The Corpus of the Codex Style Ceramics of the Late Classic Period*, Charlottesville, University of Virginia Art Museum, 1981.

Rodríguez, María del Carmen y Ponciano Ortiz, "A Massive Offering of Axes at La Merced, Hidalgotitlan, Veracruz, Mexico", John Clark y Mary E. Pye (eds.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Washington, D. C., National Gallery of Art, 2000, pp. 154-167.

Rojas, Gabriel de, "Relación de Cholula (1581)", René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI, Tlaxcala*, t. II, México, UNAM, 1985, pp. 124-145.

Romandía de Cantú, Graciela Y Román Piña Chan, *Adela Breton. Una artista británica en México, 1894-1908*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1993.

Ruiz Medrano, Ethelia, "The Lords of the Land. The Historical Context of the *Mapa de Cuauhtinchan Núm. 2*", David Carrasco y Scott Sessions (eds.), *Cave, City, and Eagle's Nest: An Interpretive Journey through the* Mapa de Cuauhtinchan No. 2, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, pp. 91-120.

Sachse, Frauke y Allen J. Christenson, "Tulan and the Other Side of the Sea: Unraveling a Metaphorical Concept from Colonial Guatemalan Highland", en *Mesoweb*, 2005, disponible en www.mesoweb.com/articles/tulan/Tulan.pdf.

Sáenz, César A. y Augusto Sáenz Vargas, *Quetzalcóatl*, México, INAH, 1962.

Sahagún, fray Bernardino de, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, Ángel Ma. Garibay (versión, intr., notas y apéndice), México, UNAM/IIH, 1958.

———, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 2 vols., México, Fomento Cultural Banamex, 1982.

———, *Primeros memoriales*, Thelma Sullivan (trad., y paleografía), Norman, The University of Oklahoma

Press, 1997.

———, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Alfredo López Austin y Josefina García Quintana (estudio introductorio, paleografía, glosario y notas), 3 vols., México, Conaculta, 2000.

Sahlins, Marshall, *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, Antropología e Historia*, Barcelona, Gedisa, 1988.

Sanders, William T. y Barbara Price, *Mesoamerica: The Evolution of a Civilization*, Nueva York, Random House, 1968.

Saturno, William y Karl Taube, "Hallazgo: las excepcionales pinturas de San Bartolo, Guatemala", *Arqueología mexicana*, vol. 11, núm. 66, México, Raíces, 2004, pp. 34-35.

Saturno, William y Karl Taube, "Los murales de San Bartolo: desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica", M. T. Uriarte y R. B. González Lauck (eds.), *Olmeca. Balance y perspectivas*, t. I, México, UNAM/Conaculta, 2008, pp. 287-318.

Schele, Linda, "The Olmec Mountain and Three of Creation in Mesoamerica Cosmology", J. Guthrie y Elizabeth P. Benson (eds.), *The Olmec World. Ritual and Rulership,* Princeton, The Art Museum/Princeton University Press, 1995, pp. 105-119.

Schele, Linda y Mary Ellen Miller, *The Blood of Kings. Dinasty and Ritual in Maya Art*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1986.

Schellhas, Paul, *Representation of Deities of the Maya Manuscripts*, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, vol. IV, núm. 1, Cam-

bridge, Peabody Museum, 1904, disponible en http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:1475196.

Seler, Eduard, *Comentarios al* Códice Borgia, Mariana Frenk (trad.), México, FCE, 1963.

———, *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. V, California, Labyrinthos, 1996.

Séjourné, Laurette, *Un palacio en la ciudad de los dioses*, México, INAH, 1959.

———, *El universo de Quetzalcóatl*, México, FCE, 1962.

———, *Teotihuacan. Capital de los toltecas*, México, Siglo XXI, 1994.

Serra Puche, Mari Carmen, *Vida cotidiana en Xochitécatl Cacaxtla. Días, años, milenios*, México, UNAM, 2011.

Skidelsky, Robert, "The Programmed Prospect Before Us", *The New York Review of Books*, 3 de abril, vol. 61, núm. 6, 2014.

Smith, Mary Elizabeth, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps*, Norman, The University of Oklahoma Press, 1973.

Smith, Mary Elizabeth y Ross Parmenter, *The Codex Tulane*, Nueva Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University, 1991.

Smith, Michael E., "Information Networks in Postclassic Mesoamerica", Michael E. Smith y Frances F. Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003.

———, "Did the Maya Build Architectural Cosmograms?", *Latin American Antiquity*, vol. 16, núm. 2, 2005.

Smith, Michael E. y Frances F. Berdan, *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah

Press, 2003.

Smith, Michael E. y Elizabeth Hill Boone, "Postclassic International Styles and Symbol Sets", Michael E. Smith y Frances F. Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003, pp. 186-193.

Smith, Virginia, "The Iconography of Power at Xochicalco: The Pyramid of the Plumed Serpents", Kenneth G. Hirth (ed.), *Archaeological Research at Xochicalco*, vol. 2, Salt Lake City, University of Utah Press, 2000, pp. 57-82.

Soto, Pascual y Erik Velásquez, "Relaciones y estrategias políticas entre El Tajín y diversas entidades mayas durante el siglo IX d.C.", *Contributions in New World Archaeology*, vol. 4, 2012, pp.157-225.

Soustelle, Jacques, *La pensée cosmologique des anciens mexicains*, París, Hermann and C., 1940.

———, *Los olmecas*, México FCE, 1992.

Šprajc, Iván, *Venus, lluvia y maíz. Simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*, México, INAH, 1996.

Spranz, Bodo, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*, María Martínez Peñaloza (trad.), México, FCE, 1973.

Staller, John, Robert Tykot y Bruce Benz (eds.), *Histories of Maize*, Massachusetts, Academic Press/Elsevier, 2006.

———, *Histories of Maize in Mesoamerica*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2010.

Stenzel, Werner, *Quetzalcóatl de Tula: mitogénesis de una leyenda postcortesiana*, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1991.

Stone, Andrea (ed.), *Heart of Creation. The Mesoamerican World and the Legacy of Linda Schele*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2002.

Stross, Brian, "Maize in World and Image in Southwestern Mesoamerica", J. E. Staller, R. H. Tykot y B. F. Benz, *Histories of Maize in Mesoamerica. Multidisciplinary Approaches*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2010, pp. 577-598.

Stuart, David, *The inscriptions from Temple XIX at Palenque*, San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute, 2005.

Stuart, David y George Stuart, *Palenque. Eternal City of the Maya*, Londres, Thames and Hudson, 2008.

Sugiyama, Saburo, "Teotihuacan as an Origin for Postclassic Feathered Serpent", Carrasco, David, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, 2000, pp. 117-143.

Taube, Karl, "The Classic Maya Maize God: A Reappraisal", Merle Greene Robertson (ed.), *Fifth Palenque Round Table, 1983*, San Francisco, The Precolumbian Art Research Institute, 1985, pp. 171-181.

———, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1992.

———, "The Birth Vase. Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual", Barbara Kerr y Justin Kerr (eds.), *The Maya Vase Book*, vol. 4, Nueva York, Kerr Associates, 1994, pp. 650-685.

———, "The Olmec Maize God", *RES: Antropology and Aesthetics*, núm. 29-30, primavera-otoño, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology/Harvard University Art Museums, 1996, pp. 39-81.

———, "The Turquoise Hearth: Fire, Self-Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War", Carrasco, David, Lindsay Jones y Scott Sessions (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, 2000, pp. 269-340.

———, "Lighting Celts and Corn Fetishes: the Formative Olmec and the Development of Maize Symbolism in Mesoamerica and American Southwest", John E. Clark y Mary E. Pye (eds.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Washington, D.C., National Gallery of Art/Yale University Press, 2000, pp. 296-337.

———, "The Writing System of Ancient Teotihuacan", *Ancient America*, núm. 1, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2000, pp. 1-56.

———, "The Breath of Life. The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest", Virginia M. Fields y Víctor Zamudio-Taylor (comps.), *The Road to Aztlan. Art from a Mythic Homeland*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 2001.

———, "La Serpiente Emplumada en Teotihuacán", *Arqueología mexicana*, núm. 85, vol. IX, México, Raíces, 2002, pp. 34-61.

———, "Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty and Paradise among the Classic Maya", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 45, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology/Harvard University Art Museums, 2004, pp. 69-98.

———, "The Teotihuacan Cave of Origin", en *Códice Nuttall. Lado 2: La Historia de Tilantongo y Teozacualco*, Manuel A. Hermann Lejarazu, (estudio introductorio e interpretación de láminas), *Arqueología mexicana*, edición especial, México, Raíces, 2008, pp. 51-82.

———, "The Maya Maize God and the Mythic Origins of Dance", Geneviève Le Fort, Raphaël Gardiol, Sebastian Matteo y Christophe Helmke (eds.), Acta Mesoamericana, núm. 20, *The Maya and their Sacred Narratives. Text and Context in Maya Mythologies*, Markt Schwaben, Anton Saurwein, 2009, pp. 41-52.

———, "At Dawn's Edge. Tulum, Santa Rita, and Floral Symbolism in the International Style of Late Postclassic Mesoamerica", G. Vail y C. Hernández, *Astronomers, Scribes, and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2010, pp. 145-192.

Taube, Karl, William Saturno y David Stuart, "The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 1: The North Wall", *Ancient America*, núm. 7, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2005.

———, "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, Parte 1: El mural norte", *Ancient America*, núm. 7, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2005.

Taube, Karl, William Saturno, David Stuart y Heather Hurst, "The Murals of San Bartolo. Part 2: The West Wall", *Ancient America*, núm. 10, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2010.

———, "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, Parte 2: El mural poniente", *Ancient America*, núm. 10, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, 2010.

Tedlock, Dennis (trad.), *Finding the Center. The Art of the Zuni Storyteller*, Lincoln, University of Nebraska, 1999.

———, *2000 Years of Mayan Literature*, California, University of California Press, 2010.

Tena, Rafael (paleografía y trad.), *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, México, Conaculta, 2002.

———, (paleografía y trad.), *Anales de Cuauhtitlán*, México, Conaculta (Cien de México), 2011.

———, *La religión mexica*, México, INAH, 2012.

Torquemada, fray Juan de, *Monarquía Indiana*, Miguel León-Portilla (coord.), vol. 1, México, UNAM, 1975.

———, *Monarquía Indiana*, Miguel León-Portilla (coord.), vol. 3, México, UNAM, 1976.

Townsend, Richard F., *State and Cosmos in The Art of Tenochtitlan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1979.

Tozzer, Alfred, *Chichen Itza and its Cenote of Sacrifice. A Comparative Study of Contemporaneous Maya and Toltec*, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 1957.

Tyler, Hamilton A., *Pueblo. Gods and Myths*, Norman, The University of Oklahoma Press, 1986.

Umberger, Emily, "Antiques Revivals and References to the Past in Aztec Art", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 13, Massachusetts, Peabody Museum of

Archaeology and Ethnology/Harvard University Art Museums, 1987, pp. 62-105.

Urcid, Javier, "An Ancient Story of Creation from San Pedro Jaltepetongo", Maarten E. G. N., Jansen y Laura N. K. van Broekhoven (eds.), *Mixtec Writing and Society. Escritura de Ñuu Dzaui*, Ámsterdam, KNAW Press, 2008, pp. 143-194.

Uriarte Castañeda, María Teresa, "El mural del Edificio B de Cacaxtla, ¿una batalla?", *Arqueología mexicana*, núm. 117, México, Raíces, septiembre-octubre, 2012, pp. 46-51.

Uriarte Castañeda, María Teresa y Erik Velásquez García, "El mural de la Batalla de Cacaxtla. Nuevas aproximaciones", María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (coords.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. V. *Cacaxtla*, t. III, México, UNAM, 2013, pp. 677-739.

Uriarte Castañeda, María Teresa y Rebeca González Lauck (coords.), *Olmeca. Balance y perspectivas. Memoria de la primera mesa redonda*, México, UNAM/IIE, 2008.

Uruñuela y Ladrón de Guevara, Gabriela y María Amparo Robles Salmerón, "Las subestructuras de la Gran Pirámide de Cholula", en *Arqueología mexicana*, núm. 115, México, Raíces, 2012, pp. 36-41.

Uruñuela y Ladrón de Guevara, Gabriela, Patricia Plunket y María Amparo Robles Salmerón, "Building the Tlachihualtepetl: The Social and Ideological Foundations of the Great Pyramid of Cholula, Mexico", Saburo Sugiyama, Shigeru Kabata, Tomoko Taniguchi y Etsuko Niwa (eds.), *Constructing, Deconstructing, and Reconstructing Social Identity: 2000 Years of Monumen-*

tality in Teotihuacan and Cholula, Mexico, Aichi, Symbiosis Research Institute/Aichi Prefectural University, 2013, pp. 95-106.

Vail, Gabrielle y Christine Hernández (eds.), *Astronomers, Scribers and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2010.

Valdovinos, Margarita, *Les Chants du* mitote *Náyeri. Une practique discursive au sein de l'action rituelle*, tesis de doctorado, Université de Paris X-Nanterre, 2008.

Valencia, Rogelio, "Tezcatlipoca y K'awiil, algo más que un parecido", en *Anales del Museo de América*, núm. 15, Madrid, Museo de América, 2006, pp. 45-59.

———, "La abundancia y el poder real: el dios K'awiil en el Posclásico", Katarzyna Mikulska Dabrowska y José Contel (coords.), *De dioses y hombres, creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias*, vol. V, Varsovia, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, 2011, pp. 67-96.

———, "Las múltiples caras de la divinidad. Complejos de dioses en la religión maya", Alejandro Sheseña (ed.), *Religión maya: rasgos y desarrollo histórico*, Tuxtla Gutiérrez, UNICACH, 2013, pp. 223-236.

———, "Las múltiples caras de la divinidad. Complejos de dioses en la religión maya", disponible en http://uv-mx.academia.edu/RogelioValenciaRivera.

Valencia Rivera, Rogelio y Hugo García Capistrán, "In the Place of the Mist: Analysing a Maya Myth from a Mesoamerican Perspective", Jesper Nielsen y Christophe Helmke, *Acta Mesoamericana*, núm. 26, *The Maya*

in a Mesoamerican Context Comparative Approaches to Maya Studies, Markt Schwaben, Anton Saurwein, 2013, pp. 35-50.

Vansina, Jan, *Oral Tradition as History*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

Velásquez García, Erik, "El Vaso de Princeton. Un ejemplo del estilo códice", *Arqueología mexicana*, vol. XVI, núm. 93, México, Raíces, septiembre-octubre, 2008, pp. 51-59.

———, "Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas", Andrés Ciudad Ruíz, Ma. J. Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva (eds.), *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas/Grupo de Investigación Andalucía-América/Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas/Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales/UNAM, 2010, pp. 203-233.

———, "La Casa de la Raíz del Linaje y el origen sagrado de las dinastías mayas", Peter Krieger (ed.), *La imagen sagrada y sacralizada*, vol. II., México, UNAM/IIE, 2011, pp. 407-434.

———, "Reflexiones sobre el tiempo histórico en las inscripciones mayas", manuscrito, 2011.

———, "Prefacio", Piña Chan, Román, *Chichén Itzá. La ciudad de los brujos del agua*, México, FCE, 2013.

———, "La migración de los Itzáes: nuevas reflexiones", en prensa.

———, *Kakupakal*, en prensa.

Villacorta, C. J. Antonio y Carlos A. Villacorta, *Códices Mayas*, Guatemala, Tipografía Nacional Guatemalteca, 1976.

Villela, Khristaan D. y Mary Ellen Miller (eds.), *The Aztec Calendar Stone*, Los Ángeles, The Getty Research Institute, 2010.

Wake, Eleanor, "The Serpent Road: Iconic Encoding and the Historical Narrative of the MC_2", David Carrasco y Scott Sessions (eds.), *Cave, City, and Eagle's Nest: An Interpretive Journey through the* Mapa de Cuauhtinchan No. 2, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, pp. 205-254.

Wallace, Henry A., y William L. Brown, *Corn and its Early Fathers*, Ann Arbor, Michigan State University, 1956.

Warman, Arturo, *La historia de un bastardo: maíz y capitalismo*, México, FCE/UNAM, 1988.

Washburn, Dorothy K., "Shared Image Metaphors of the Corn Lifeway in Mesoamerica and the American Southwest", *Journal of Anthropological Research*, vol. 68, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2012, pp. 473-502.

Williams, Robert Lloyd, *Lord Eight Wind of Suchixtlan and the Heroes of Ancient Oaxaca*, Austin, The University of Texas Press, 2009.

Williams García, Roberto, *Mitos tepehuas*, México, SEP (SepSetentas), 1972.

Wilson, John A., "Egipto", H. y H. A. Frankfort, J. A. Wilson y T. Jacobsen, *El pensamiento prefilosófico*, vol. I, México, FCE, 1954, pp. 47-87.

Winter, Marcus C., "Ñuiñe: estilo y etnicidad", *Notas Mesoamericanas*, núm. 13, San Andrés Cholula, Universidad de las Américas, 1991-1992, pp. 147-162.

Yoneda, Keiko, *Los mapas de Cuauhtinchan y la historia cartográfica prehispánica*, México, FCE/CIESAS, 1991.

———, *Migraciones y conquistas: Descifre global del* Mapa de Cuauhtinchan núm. 3, México, INAH, 1996.

———,"Glyphs and Messages in the *Map of Cuauhtinchan No. 2*", David Carrasco y Scott Sessions (eds.), *Cave, City, and Eagle's Nest: An Interpretive Journey through the* Mapa de Cuauhtinchan No. 2, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, pp. 161-204.

Este libro narra la formación de los dioses en Mesoamérica, desde las cosmogonías más antiguas hasta los relatos, ritos y cantos de los pueblos indígenas de la actualidad. Es una búsqueda por comprender cómo fueron creados los dioses y cómo, a pesar de sus transformaciones constantes, las deidades principales conservaron sus identidades y funciones originales, así como sus cultos y ritos a través de los siglos.

Tras la creación del cosmos surgen dioses más cercanos a los seres humanos, como el dios del maíz y el del viento. Este libro sigue las transformaciones de ambos, quienes se asemejan a los seres humanos en sus representaciones y llevan una vida cercana a la de ellos: nacen, se desarrollan, realizan hazañas memorables y a veces mueren. Sólo el dios del maíz resucita en cada cosecha y se vuelve inmortal. Al morir, se transforma en semilla que viaja al inframundo, donde es sembrada y luego renace como planta portentosa que derrama los granos que alegran la vida de los seres humanos.

El relato de los dioses del maíz y del viento es una página indeleble en la historia de Mesoamérica. Los dioses cambian, se multiplican, los antiguos cultos se conjugan con los nuevos y adquieren formas distintas en cada región. Sin embargo, las historias más antiguas y los relatos de los sobrevivientes actuales de Mesoamérica tienen como actor principal a la planta del maíz transformada en dios, la planta que significa la recreación imperecedera de la vida.

Enrique Florescano es doctor en historia por la École Pratique des Hautes Études de la Universidad de París. Autor de numerosos libros, entre los que se encuentran *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica* (Premio Antonio García Cubas, 2012), *La función social de la historia y el Atlas histórico de México*. Es investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores y actualmente funge como coordinador de Proyectos Históricos de la Secretaría de Cultura. En 1996 obtuvo el más alto reconocimiento que otorga el gobierno mexicano: el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el área de Historia, Ciencias Sociales y Filosofía. Es doctor *honoris causa* por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Universidad Veracruzana y la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

¿Cómo se hace un Dios?
Creación y recreación de los dioses en Mesoamérica

Primera edición digital: mayo, 2016

D. R. © 2016, Enrique Florescano

D. R. © 2016, derechos de edición mundiales en lengua castellana
Penguin Random House Grupo Editorial, S.A. de C.V.
Blvd. Miguel de Cervantes Saavedra núm. 301, 1er piso,
colonia Granada, delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11520,
México, D.F.

www.megustaleer.com.mx

D. R. © Francisco Ibarra Meza, por diseño de interiores y cubierta

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos, en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos y no comerciales.

CREATIVE COMMONS

ISBN: 978-607-314-104-8

Penguin
Random House
Grupo Editorial

Conversión eBook:
Mutāre, Procesos Editoriales y de Comunicación

ÍNDICE

Introducción

Reconocimientos

Primera Parte

Cosmogonías

I. Cosmogonía olmeca. Periodo Formativo Medio (1200-600 a.C.)

II. Cosmogonía maya (200 a.C.-690 d.C.)

1. Orígenes remotos del dios 9 Viento

III. Cosmogonía de Jaltepetongo, Oaxaca (800 d.C.)

IV. La cosmogonía del *Códice de Viena* (mixtecos) (siglos xiii-xiv)

1. Representaciones y funciones de 9 Viento en el Códice de Viena

V. La cosmogonía del *Códice Borgia* (nahuas) (mediados o finales del siglo xv)

VI. Cosmogonía mexica (1553-1558)

1. Creación y destrucción de los primeros cuatro soles

2. Creación del Quinto Sol: Nahui Ollin. Sol de Movimiento

3. Comentario sobre los cuatro primeros soles y la creación del Quinto Sol

4. La creación del Quinto Sol

VII. Semejanzas y diferencias en las creaciones cosmogónicas

Segunda Parte

Los dioses héroes del maíz y del viento

I. Los orígenes olmecas del dios del maíz

II. El ciclo del nacimiento, muerte y resurrección del dios maya del maíz

1. Rasgos físicos del dios del maíz

2. Los nombres de los gemelos y del dios del maíz en la época Clásica

3. Resurrección del dios del maíz

4. Otra versión del sacrificio, muerte y resurrección del dios del maíz

5. El descubrimiento de las semillas del maíz en la Montaña de los Mantenimientos

III. Ascenso del poder militar y transformación de los dioses (700-900 d.C.)

1. Los olmeca-xicalanca y la fundación de Cacaxtla

2. El ascenso de los caudillos militares en la mixteca

3. Revaloración de la presencia tolteca en el Epiclásico y el Posclásico temprano

Tercera Parte

Los dioses del Posclásico

I. Cholula y las transformaciones religiosas del Posclásico

II. ¿Mito, leyenda o historia? El Misterio de Tula, Ce ácatl topiltzin quetzalcóatl y del sacerdote-dios quetzalcóatl

1. Idealización y realidad de Tolan

2. Fundación histórica de Tula y realidad de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl

3. Existencia histórica de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl

4. Augurios del derrumbe de Tula y caída del sacerdote Quetzalcóatl

III. Dioses y emblemas de los mexicas

1. Dios creador

2. La confusión entre el dios Ehécatl-Quetzalcóatl y su sacerdote

3. Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, el sacerdote del dios llamado Quetzalcóatl, Ehécatl y la Serpiente Emplumada en los textos y la iconografía mexica

4. La sustitución de los antiguos dioses creadores por Tezcatlipoca y Huitzilopochtli

5. La Serpiente Emplumada: de numen de la fertilidad a emblema real

6. ¿Topiltzin Quetzalcóatl y Kukulcán en Yucatán?

IV. Transformación de los antiguos dioses en deidades polimorfas y en dios mayor de los pueblos indígenas contemporáneos

Bibliografía

Sobre este libro

Sobre el autor

Créditos

ÍNDICE

Introducción 6

Reconocimientos 13

PRIMERA PARTE. COSMOGONÍAS 14

I. Cosmogonía olmeca. Periodo Formativo Medio (1200-600 a.C.) 15

II. Cosmogonía maya (200 a.C.-690 d.C.) 23

1. Orígenes remotos del dios 9 Viento 36

III. Cosmogonía de Jaltepetongo, Oaxaca (800 d.C.) 44

IV. La cosmogonía del Códice de Viena (mixtecos) (siglos XIII-XIV) 53

1. Representaciones y funciones de 9 Viento en el Códice de Viena 70

La cosmogonía del Códice Borgia (nahuas) (mediados o finales del siglo XV) 75

VI. Cosmogonía mexica (1553-1558) 104

1. Creación y destrucción de los primeros cuatro soles 104

2. Creación del Quinto Sol: Nahui Ollin. Sol de Movimiento 107

3. Comentario sobre los cuatro primeros soles y la creación del Quinto Sol 112

4. La creación del Quinto Sol 113

VII. Semejanzas y diferencias en las creaciones cosmogónicas 123

SEGUNDA PARTE. LOS DIOSES HÉROES DEL MAÍZ Y DEL VIENTO 140

I. Los orígenes olmecas del dios del maíz 141

II. El ciclo del nacimiento, muerte y resurrección del 157

dios maya del maíz
1. Rasgos físicos del dios del maíz 159
2. Los nombres de los gemelos y del dios del maíz en la época Clásica 167
3. Resurrección del dios del maíz 184
4. Otra versión del sacrificio, muerte y resurrección del dios del maíz 195
5. El descubrimiento de las semillas del maíz en la Montaña de los Mantenimientos 201
III. Ascenso del poder militar y transformación de los dioses (700-900 d.C.) 208
1. Los olmeca-xicalanca y la fundación de Cacaxtla 209
2. El ascenso de los caudillos militares en la mixteca 222
3. Revaloración de la presencia tolteca en el Epiclásico y el Posclásico temprano 234
TERCERA PARTE. LOS DIOSES DEL POSCLÁSICO 243
I. Cholula y las transformaciones religiosas del Posclásico 246
II. ¿Mito, leyenda o historia? El misterio de Tula, Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl y del sacerdote-dios Quetzalcóatl 268
1. Idealización y realidad de Tolan 269
2. Fundación histórica de Tula y realidad de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl 272
3. Existencia histórica de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl 293
4. Augurios del derrumbe de Tula y caída del sacerdote Quetzalcóatl 295
III. Dioses y emblemas de los mexicas 314
1. Dios creador 320

2. La confusión entre el dios Ehécatl-Quetzalcóatl y su sacerdote 321
3. Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, El sacerdote del dios llamado Quetzalcóatl, Ehécatl y la Serpiente Emplumada en los textos y la iconografía mexica 328
4. La sustitución de los antiguos dioses creadores por Tezcatlipoca y Huitzilopochtli 334
5. La Serpiente Emplumada: de numen de la fertilidad a emblema real 339
6. ¿Topiltzin Quetzalcóatl y Kukulcán en Yucatán? 350
IV. Transformación de los antiguos dioses en deidades polimorfas y en dios mayor de los pueblos indígenas contemporáneos 361
Bibliografía 383
Sobre este libro 433
Sobre al autor 434
Créditos 435